CUADRANTE



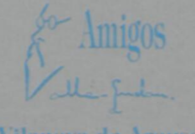
NUEVOS DOCUMENTOS:
VALLE-INCLÁN ENTREVISTADO EN LA HABANA (1921)

VALLE-INCLÁN EN EL CINE:
VALLEINCLANISMOS POR EXIGENCIAS DEL GUIÓN

VALLE-INCLÁN A ESCENA. XORNADAS DE 2004

VIAJE POR LO QUE QUEDA DEL MUNDO DE VALLE-INCLÁN

Nº 10




CUADRANTE

CUADRANTE



Revista cultural da
«Asociación Amigos de Valle-Inclán»

Nuevos documentos:
Valle-Inclán entrevistado en La Habana (1921)

Valle-Inclán en el cine:
valleinclanismos por exigencias del guión

Valle-Inclán a escena. Xornadas de 2004

Viaje por lo que queda del mundo de Valle-Inclán

Amigos Valle-Inclán

Vilanova de Arousa

Cuadrante

Praza Vella, 9
Vilanova de Arousa.
Apartado de Correos nº 66
Xaneiro 2005

Director:
Gonzalo Allegue

Subdirector:
Francisco X. Charlín Pérez

Secretario de redacción:
Víctor Viana

Consello de Redacción:
Xosé Luis Axeitos
Ramón Martínez Paz
Xaquín Núñez Sabarís
Xosé Lois Vila Fariña
Ramón Torrado

Xestión e administración:
Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:
Eugenio de la Iglesia *(Encabezamento de capítulos)*

Deseño e maquetación:
Nieves Loperena

Imprime:
Gráficas Salnés, S.L.

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.S.N.: 1698-3971

SUMARIO:



NUEVOS DOCUMENTOS: VALLE-INCLÁN ENTREVISTADO EN LA HABANA (1921)

Margarita Santos Zas
Directora da Cátedra Valle-Inclán
Universidad de Santiago de Compostela

En varias ocasiones la prensa cubana entrevistó a Valle-Inclán durante su estancia en La Habana en 1921[1]. Los periódicos y revistas isleñas se hicieron eco casi a diario de la presencia del escritor, unas veces actuando como caja de resonancia de las polémicas que sus actitudes o declaraciones suscitaron fuera y dentro de la Isla, otras agasajando al visitante o dando cuenta de los recorridos urbanos realizados con diversos intelectuales cubanos. Así, a través de una retahíla de noticias, artículos, comentarios críticos, homenajes gráficos y literarios, fotografías y caricaturas la prensa nacional —*Heraldo de Cuba*, *El Mundo, El Día, El Triunfo, La Lucha, Diario Español, Diario de la Marina*— o la gallega de La Habana —*Galicia* y *Eco de Galicia*—, así como diversas revistas culturales —*Social, Bohemia* o *El Fígaro*— dieron también cabida a sus textos (poemas, cuentos, pasajes narrativos, dramáticos o de *La Lámpara maravillosa*). He tenido ocasión de dar a conocer una primera relación de los materiales hallados en ese rastreo de prensa, junto con una reconstrucción del periplo cubano del escritor, que gracias a la mencionada documentación he podido seguir casi paso a paso[2].

No obstante, nuevos documentos exhumados con posterioridad permiten ahora no solo ampliar aquella primera relación (vid. apéndice B)[3], sino precisar con más detalle la fecunda visita del escritor a Cuba, al aclarar puntos oscuros de mi inicial aproximación, que entonces presenté como hipótesis. Este sentido clarificador tienen las dos entrevistas que transcribo en primicia en estas páginas

[1] De las once entrevistas que he hallado en la prensa cubana, tres ya habían sido publicadas (vid. Dougherty (1983: 105-108 y 141-145) y J. y J. del Valle-Inclán (1994: 195-197; 207-213), que agregan una tercera (pp. 215-216) o, más bien, un artículo de Zárraga («Continúan las intemperancias de Valle-Inclán», *Diario de la Marina*, 08-12-1921), en el que el periodista comenta unas declaraciones de Valle-Inclán a *La Prensa*, de Nueva York.

[2] El apéndice documental, incluido en «Valle-Inclán y la prensa cubana: el viaje a La Habana de 1921» (Santos Zas, 2001:219-255), recoge la huella de Valle-Inclán en periódicos y revistas isleños desde 1910 hasta el momento de su muerte, en número que ronda los 80, que dieron asimismo cuenta de su estancia en New York (diciembre, 1921), última etapa del viaje a México, del que formaba parte el paso por La Habana. A aquellas páginas tendré que remitir más de una vez para completar lo que en estas trato de exponer.

[3] He añadido a aquella relación 34 textos más de carácter diverso —artículos, noticias, entrevistas, crónicas...— Reitero mi gratitud al personal del Instituto Superior de Literatura y Lingüística, en particular a Yolanda Vidal, Dania Vázquez y Jorge Domingo por su generosa ayuda, al igual que a Olga Vega, de la Biblioteca Nacional, «José Martí». Todo el material hallado conforma un proyecto editorial, en colaboración con el prof. Baujín de la Facultad de Letras de La Habana, todavía en preparación.



PAGINAS

HERALDO DE CUBA

DIARIO INDEPENDIENTE

5 CENTAVOS

AÑO X | HABANA, DOMINGO 20 DE NOVIEMBRE DE 1921 | NUMERO 312

PROTESTO EL PUBLICO DE UNA COINCIDENCIA MUY EXTRAÑA OCURRIDA EN EL SORTEO DE LA LOTERIA

IMPORTANTE ENTREVISTA EN KOKOITO

ATORMENTADOS POR EL HAMBRE, JAMAIQUINOS Y HAITIANOS DEVORAN GUSANOS Y ANIMALES QUE MURIERON DE TERRIBLES ENFERMEDADES

INSPECCION GENERAL EN LOS BANCOS

Valle Inclán Se Desespera En Tiscornia

Las chinches, un tafetán que no pega... Y una conferencia de alto interés literario

Algo sobre México. Obregón dice: "En la propia riqueza del país está su peligro"

ANTE EL DISCURSO DE LUGO VIÑA EN MEXICO SURGIERON ENTUSIASTAS LOS ¡VIVA CUBA! DEL NUMEROSO PUBLICO

RECIBIERON EN SOLEMNE CABILDO AL PERIODISTA

Celebrándose por primera vez en la ciudad un acto intermunicipal semejante

RUY DE LUGO VIÑA EN EL AYUNTAMIENTO DE LA CIUDAD DE MEXICO LEYENDO SU DISCURSO QUE MERECIÓ GRANDES APLAUSOS NO SOLO DEL CONSISTORIO SINO DE ENORME PUBLICO QUE OCUPABA LAS TRIBUNAS

Negocian Con Sobresueldos Burocráticos

Una variación en el antiguo procedimiento de pago sirve para perpetrar ese negocio

Ahora se ha suprimido una doble plantilla que siempre se usó con buen resultado

UN BUEY MUERTO DE UN ANTRAX LES SIRVIO DE FESTIN

Nada detiene el apetito voraz de esos infelices

EN EL SORTEO DE AYER OCURRIO

Portada del *Heraldo de Cuba*. Imagen digitalizada por Nancy Pérez y Teresa García. (Archivo «Cátedra Valle-Inclán» U.S.C.)

(vid. apéndice A). La primera se publicó sin firma en *El Día. Diario de la mañana,* el lunes, 12 de septiembre de 1921[4]; la segunda, fechada el domingo, 20 de noviembre, la rubrica J. González S'Carpetta para el *Heraldo de Cuba. Diario Independiente*.

Con ánimo de contextualizarlas brevemente, cabe recordar que la estancia de Valle en Cuba en 1921 está estrechamente relacionada con su viaje a México como invitado oficial del Presidente Obregón, con motivo de las fiestas que conmemoraban el Centenario de la Independencia del país, viaje lleno de vicisitudes, del que se han ocupado diversos investigadores, a cuyos trabajos, sobradamente conocidos, remito[5].

Tanto en la ruta de ida al país azteca como en la de regreso a España, aquellos barcos, que cruzaban el océano en no más de 12 días, tocaban puerto en Cuba. De modo que Valle-Inclán en 1921 estuvo en La Habana en dos tiempos, septiembre y

4 El periódico editaba un suplemento, «Lunes Literarios», que dirigía Arturo Alfonso Roselló, uno de las personalidades cubanas que acompañaron a Valle-Inclán en su recorrido por la ciudad mientras permaneció en ella.

5 Para la segunda estancia de Valle-Inclán en México y el significado de su visita vid. en la bibliografía final los estudios de Fichter (1952), Dougherty (1979 y 1983), Garcia Velasco (1986 y 2000), Schneider (1992 y 2000), autores que proporcionan amplia documentación al respecto.

noviembre; una doble visita de duración y repercusión diferentes.

En el primer caso —y el dato no es nuevo— el vapor inglés «Oriana», que había partido de Liverpool, antes de emprender la travesía del Atlántico recoge pasajeros en La Coruña, entre los cuales figuraba Valle-Inclán: el 29 de agosto de 1921, a las 5 de la tarde, se hacían a la mar[6].

Tras una serie de «breves», que anunciaban la visita de Valle-Inclán días antes de su llegada[7], el domingo, 11, en la sección «Del Puerto» del *Diario Español* se lee: «Procedente de Liverpool, vía España. Llegará en la mañana de hoy el vapor inglés «Oriana», que trae carga general y 148 pasajeros»; e inmediatamente después y bajo el enunciado «Valle-Inclán» destacaba:

> Entre los pasajeros que llegaron en este viaje figura el eminente literato español don Ramón del Valle-Inclán, que ha sido invitado especialmente por el Gobierno de México para las fiestas de la Independencia de dicha República (...)[8].

Confirmaba la llegada de don Ramón con precisión horaria *El Mundo* (12-09-1921:1): «entró como a las 9 de la mañana» en el puerto de La Habana «y a las once» el escritor pisaba tierra cubana, hospedándose en el hotel Florida, situado en el corazón de La Habana Vieja[9].

Al igual que a su llegada, el *Diario de la Marina* se ocupó de anunciar la marcha del autor de las *Sonatas* y en su edición de la mañana del 13 de septiembre se lee: «Valle-Inclán es huesped de la Habana todavía. Dentro de algunas horas debe él partir solo hacia la ciudad de Méjico»; noticia que al día siguiente confirmaba otro de los periódicos de mayor tirada, el *Diario Español* (14-09-1921:6)

> Letras españolas a México.
>
> En el vapor «Monterrey» que salió ayer tarde para los puertos de México han embarcado el literato don Ramón del Valle-Inclán y el poeta Padre Rey Soto...

Tres días escasos en la Ciudad de las Columnas —en expresión de Carpentier—, que sin embargo no pasaron desapercibidos a la intelectualidad y la prensa cubanas[10]. Es aquí justamente donde se inscribe la primera entrevista que reproduzco, cuya principal novedad estriba en que nos invita a retrotraer la biografía valleinclaniana a 1893, al referirse a su primera visita a Cuba.

Hasta ahora se ha dado por hecho que el primer viaje y estancia en México (1892-93) del entonces joven Ramón del Valle-Inclán comportaba asimismo una

6 Para una detallada información sobre la proyección que este viaje —antes de emprenderlo y mientras duró— tuvo en la prensa gallega, véase Gómez Abalo y Romero Crego (2002: 221-247).

7 Selecciono, por ser desconocido, el titular del *Heraldo de Cuba* (X, 244, sábado,03-10-1921: 1 y 2) que reza: «Valle-Inclán vuelve al escenario de sus juveniles andanzas. El 'Oriana' que lleva a bordo al creador de Bradomín, llegará a La Habana el día 11». No obstante la primera noticia que conozco data del 2 de septiembre (Anónimo: «El hombre del día». *Diario de la Marina,* LXXXIX, edición de la noche, 208 (2-09-1921):5) y en días sucesivos —el 3, 4, 9 y 11 se van produciendo otras (vid. Santos Zas, 2001: 219 y ss)—.

8 Esta noticia repite en términos casi idénticos la publicada por el mismo periódico el día 4.

9 La noticia se enuncia en *El Mundo* (XXI, 1433, 1 (12-09-1921):1) con el siguiente titular: «Se encuentra Valle-Inclán en la Habana. Unas horas de charla tuvimos ayer con el Marqués de Bradomín».

10 Véase el apéndice B y Santos Zas (2001:249-253).

primera visita a Cuba, de la que dieron noticia Fernández Almagro (1936) y, con mayor amplitud, Salvador Bueno (1955)[11]. Sin embargo, y a pesar de las pesquisas realizadas al respecto, no hemos podido confirmar la supuesta estancia de Valle en un ingenio azucarero, llamado de San Nicolás, situado en la provincia de Matanzas[12], cuya propiedad se ha atribuido a la familia González de Mendoza, vinculada a Cuba por el negocio del azucar desde finales del siglo XVII, de acuerdo con los datos que recoge el *Diccionario de Peraza Sarausa* (1966:56-57) y la *Historia de las familias...*, de Santacruz y Mallén (1940: 176-184); si bien tales datos no permiten colegir —al menos hasta el momento— que hubiese existido una relación personal con Valle-Inclán[13], que, por su parte, nunca —que sepamos— ha aludido a dicha familia ni siquiera se había referido, antes de 1921, a su paso por la Isla en 1893.

De modo que, cabe afirmar que las declaraciones hechas al anónimo periodista de *El Día* constituyen la primera mención expresa a su temprano contacto con La Habana, probablemente soslayada porque la importancia concedida a su iniciático viaje mexicano[14], desplazó a un segundo plano en su memoria cualquier otra experiencia. Ahí reside el interés de dicha entrevista, a mayores de otras cuestiones que aborda el escritor, que luego diré.

Así, *El Día*. *Diario de la mañana* abre su primera página con el siguiente titular: «El travieso Marqués de Bradomín en La Habana.– Las barbas floridas de don Ramón del Valle-Inclán y Montenegro.– Lo que la ciudad capitalina sugiere al ilustre huesped.– El novelista va a México como a una cita de amores». La entrevista se acompaña de una fotografía de Valle-Inclán, muy reproducida en la prensa aquellos días.

En el transcurso de esta entrevista, que tuvo lugar en el hotel «Inglaterra», situado muy cerca del Centro Gallego, y en el que Valle-Inclán estuvo acompañado por otras personas, que celebraban su presencia, el anónimo periodista comenta:

> Alguien le pregunta la impresión que le ha producido la Habana, lo mismo que pudo haberle preguntado por el perfume que usaba en su libro de misa aquella «Concha» que se murió de amor por el marqués de Bradomín, cuando éste ya empezaba a acatarrarse con frecuencia.
>
> Don Ramón alza los ojos y sin alzar casi la voz dice:
>
> —Muy cambiada. Tiene aspecto cosmopolita, sin haber perdido su rancio sello colonial. Yo ya la conocía. Hace muchos años estuve por aquí. Antes o después de

11 Salvador Bueno expuso sus primeras consideraciones sobre la relación de Valle y Cuba ya en 1955 y volvió a hacerlo en dos ocasiones más (1957 y 1974). Sólo he podido consultar la última versión de su trabajo —la más extensa—, por donde cito. Vid. bibliografía final.

12 De confirmarse este supuesto, la estancia de Valle-Inclán no pudo haber excedido de un mes, en lugar de los tres que supone Salvador Bueno, ya que el 3 de marzo de 1893 Ramón Valle estaba todavía en Veracruz, y el 1º de mayo —se sabe con certeza— estaba en Galicia. Considerando que la duración del viaje a España no era inferior a 11 días, el período de permanencia en Matanzas habria que situarlo entre mediados de marzo y mediados de abril, y dificilmente excedería de un mes.

13 Tengo noticia de que Juan Antonio Hormigón ha hecho averiguaciones al respecto, que quizá nos ayuden a resolver esta incognita.

14 En las dos entrevistas aquí transcritas se hace patente de nuevo la importancia, tantas veces ponderada, que en la vida y obra de Valle-Inclán adquirió México.

> mis andanzas por México... No recuerdo bien. Yo entonces era mozo y no escribía. Solo me preocupaba vivir a satisfacción de toda mi alma la juventud ambiciosa de mis veinte y tantos años...

Las declaraciones de Valle adquieren un tono bastante intimista —muy poco frecuente en él—, ya que en la entrevista dibuja un autorretrato sin que se lo demanden explícitamente, en el intenta destruir el extendido tópico de su desabrido carácter, de sus intemperancias y arbitrariedades, de su agresividad verbal, para definirse como un hombre que «sólo le he pedido a la vida lo que la vida pudo darme. La otra parte se la pido a los sueños y a la fe». En ese mismo ámbito personal se inscriben otros comentarios, que conjugan las dos dimensiones enunciadas en la cita anterior: la del ensueño y la realidad, patente tanto en el canon de belleza femenina que dice seducirle («me placen mucho más las verdaderas criollas como aquellas que prendieron fuego en mi corazón en tiempos lejanos...»), como en las elogiosas palabras que dedica a México, apenas unos horas antes de embarcarse rumbo a Veracruz, que reiteraría a su regreso. Tanto estas referencias a México como la alusión a su primer viaje a Cuba 28 años antes del que ahora nos ocupa, remiten a la segunda de las entrevistas que comentamos.

La visita a la capital isleña en 1921, como queda dicho, tiene una segunda fase. Me refiero a su paso por Cuba en noviembre, cuya duración podemos por fin precisar, siendo esta más interesante que la fugaz estancia anterior, porque su retorno de México está marcado por la polémica suscitada entre los integrantes de la colonia española en aquel país por unas declaraciones hechas por el escritor, que trascendieron también a la prensa cubana, como se aprecia en la segunda entrevista.

En efecto, una vez concluida su visita de casi dos meses a México, Valle-Inclán volvió a Cuba para después dirigirse a Nueva York, desde donde estaba previsto ya su regreso a España. Pude reconstruir el calendario de esta segunda fase de su itinerario con la salvedad de la fecha de partida de Veracruz y, por tanto, de su llegada al puerto de La Habana, que entonces presenté como una suposición, que nuevos datos periodísticos muestran no haber sido desacertada[15].

En este sentido, es significativa la noticia que da el jueves, 17 de noviembre de 1921, el *Diario Español*, en su sección «Del Puerto», refiriéndose a la salida desde Veracruz de un barco español con escala en La Habana:

> El Alfonso XIII: Este vapor español salió de Veracruz y llegará el 18 a la Habana (sic) para seguir viaje el 20 para España.
>
> Trae trece pasajeros para este puerto y 38 en tránsito.

En este caso, el anónimo autor de la sección no menciona a Valle-Inclán, pero lo hará al día siguiente, viernes:

> Los que llegaron.
>
> De Veracruz llegaron además del señor Ramón del Valle-Inclán, como ayer

15 Las noticias de prensa indicaban que la salida de México capital había sido «el domingo, 13 de noviembre, con destino a Veracruz, desde donde zarpaba su barco no antes del 14 ni después del 17» (Santos Zas, 2001:227).

publicamos, los señores Salomón de la Selva, Annie Ebra, el ingeniero sueco del Lindskg y señora Inés Fernández y otros. (*El Diario Español*, 275, 18-11-1921: 6)

Valle-Inclán llegó, por tanto, a Cuba el 18 de noviembre. Ahora bien, hasta el 26 en que la prensa recoge la visita que hizo a los famosos almacenes «El Encanto» (Santos Zas, 2001:229-230), los numerosos periódicos revisados nada dicen de la presencia del escritor gallego en la ciudad, silencio que destaca más si cabe por el contraste con las múltiples informaciones que facilitan los rotativos a partir de la fecha mencionada.

La respuesta a ese «silencio» la encontramos en una escueta nota que el *Diario Español*, nuevamente en su sección «El Puerto», publica el 19 de noviembre: «Todos los pasajeros, procedentes de Veracruz en el barco El Alfonso XIII, fueron llevados a pasar la cuarentena, porque en Veracruz había casos de fiebre amarilla». Los pasajeros «en tránsito» —dice más adelante— sufrieron la misma suerte. Aunque en esta noticia no se menciona explícitamene a Valle, no hay duda de que figura entre esos pasajeros «en tránsito», que pasaron una simbólica cuarentena en el campamento, que a tales efectos existía cerca de La Habana, como muestra la segunda entrevista, reproducida en el apéndice A.

Es pues, como suponíamos[16], la cuarentena en Tiscornia la clave de ese paréntesis, que aisla al escritor durante una semana y retrasa los agasajos que la prensa y los intelectuales cubanos le preparaban. Sin embargo, un periodista no esperó a que don Ramón quedase libre de la obligada reclusión sanitaria y lo visitó en el mismísimo campamento de Tiscornia para hacerle una entrevista cuyo titular, antes mencionado, resulta muy elocuente: «Valle-Inclán se desespera en Tiscornia», acompañado de otros enunciados relativos a las principales cuestiones que abordaron en dicha entrevista, que resulta particularmente enjundiosa, como se verá.

El encuentro del periodista González S'Carpetta con Valle-Inclán se produce a media tarde y de sus comentarios se desprende una imagen del Campamento de Tiscornia que, pese al tono hiperbólico de Valle-Inclán, no difiere mucho de otras fuentes que se han ocupado de describirlo y en ocasiones también de denunciar sus condiciones materiales.

En 1900, por Decreto del Gobernador miliar de Cuba, a la sazón Mayor General Leonard Wood, se crea la Estación de Inmigración, que se establece en Tiscornia, más popularmente conocida como Campamento de Tiscornia o Triscornia[17], y se ordena que «en lo sucesivo todo inmigrante que no fuese inmune a la fiebre

[16] Las referencias a Tiscornia no son una novedad estricta, pues a esa reclusión forzosa ya había aludido el propio Valle-Inclán según afirma Zárraga en el artículo que envía desde Nueva York al *Diario de la Marina*, 08-12-1921, citado supra nota 1. Por su parte, Salvador Bueno (1974: 643) hacía ya una alusión a Tiscornia, pero en ninguno de los casos mencionados se indicaban las fechas, y, en consecuencia, la llegada de Valle-Inclán seguía pendiente de concretarse. Sin ulteriores precisiones se refería a este episodio Mauricio Vicent (1993: 30).

[17] Esta variante parece remitir a José Triscornia, quien construyó en el municipio de Regla, en 1796, un muelle para reparación de buques, en torno al que se desarrolló el poblado de Casablanca, zona en la que precisamente se ubicaría el mencionado campamento.



Pabellón del Campamento de Tiscornia (Archivo Nigra Imaxe).

amarilla y que no tuviese asegurado trabajo antes de desembarcar, fuera llevado a la Estación y permaneciera allí hasta que se encontrase trabajo apropiado para él». En estos términos se expresaba el Consul de España en la Habana en un informe sumamente revelador, dirigido al Ministro de Estado, el 2 de diciembre de 1912, sobre la situación del emigrante español en Cuba[18]. Las cosas no cambiaron mucho con el paso de los años: Margalit Bejarano (1991), que ha estudiado la política migratoria cubana entre 1902 y 1933, afirma que las autoridades migratorias cubanas:

> se limitaban a controlar la salud de los inmigrantes, solicitar garantías en cuanto a la responsabilidad de un pariente o tutor sobre los menores de edad o mujeres que llegaban solas, y la presentación de 30 dólares por cada inmigrante, para asegurar que no se convirtiera en una carga pública. Antes de reembarcarlos a su país de origen, los inmigrantes que eran incapaces de cumplir uno de los requisitos eran internados durante un mes en el campamento de inmigrantes de Tiscornia, de donde podían ser liberados bajo garantía de familiares o representantes de organizaciones de inmigrantes, tales como los Centros Regionales españoles (...).

Esta última observación no parece resultar ajena a la visita que Valle-Inclán recibe en Tiscornia por parte de los máxi-

[18] El informe del Consul de España, al que me refiero, puede verse en reproducción facsímil en el libro coordinado por Gonzalo Allegue (1992:102, I), que reproduce en su t. II (p. 52) una fotografía de uno de los edificios de Tiscornia.

mos responsables del Centro Gallego de La Habana, episodio al que habré de referirme más adelante.

Cabe agregar a lo dicho la descripción que del Campamento hace el citado informe del Consul de España y destacar sus quejas, coincidentes con las que casi 10 años después hizo Valle-Inclán. Así, Tiscornia estaba situado «en un lugar seco y sano, sobre las frescas colinas que se encuentran entre las fortalezas de la Cabaña y de San Diego, a orillas del Puerto de la Habana y frente a la ciudad» (apud Allegue, 1992: 102, I), es decir, en la zona que ocupa el actual barrio de Regla y Casablanca. Asimismo el Consul español hace un detallado análisis de sus barracones-dormitorios, del pabellón destinado a comedor («un enorme pabellón de mampostería»), así como de sus dependencias sanitarias y condiciones higiénicas, sin olvidar los controles médicos (la inspección médica, que igualmente examina, se hacía dos veces, a mediodía y por la tarde) a que eran sometidos cuantos eran huéspedes de Tiscornia durante la cuarentena, denunciando, por otra parte, el carácter «pobre y miserable» de los servicios y la comida, para reclamar una revisión del presupuesto asignado a Tiscornia a fin de dotar al Campamento de mejores y más eficaces recursos.

Una década más tarde la situación parece haber empeorado: «hay pocos recursos, estamos en pleno reajuste», explicaba el Jefe del Campamento de Tiscornia al periodista del *Heraldo de Cuba*, intentando justificar la precariedad de los servicios, que Valle-Inclán («Don Ramón está furioso con el servicio de la Cuarentena...») resumía en una frase: «Esta cuarentena es un suplicio atroz, es un infierno».

Son estas palabras el preámbulo de una retahíla de consideraciones críticas, que delatan el malestar de Valle-Inclán y del poeta uruguayo Salomón de la Selva, con quien había viajado desde México y que fue su acompañante durante su estancia en la Isla. Valga como ejemplo algunas denuncias referidas a las condiciones higiénicas y sanitarias de Tiscornia, así como a ciertas incongruencias señaladas por el escritor, que incluyen la visita de personas, procedentes del exterior, a las sometidas a vigilancia médica por razones sanitarias:

> (...) los pobres alojados en esta prisión sufrimos indeciblemente. La comida que se nos sirve es pésima. Nuestras habitaciones son celdas o camarotes sucios, con lamentables camas superpuestas[19]. Hay chinches, hay ratones, hay cucarachas, hay polvo, hay abandono. Esta es la verdad. Mi compañero y yo nos entretuvimos anoche largas horas asesinando chinches. Y esto no es tal cuarentena. Es sólo un simulacro. De tal manera que puede decirse con justicia que el pasajero que entra sano corre grave peligro de salir enfermo (...). Mi compañero, el poeta Salomón de la Selva[20], trajo unas latas de dulce. Al in-

[19] Ya el consul de España denunciaba la falta de calidad de la comida y, al parecer, después de 10 años las camas seguían siendo literas, en coincidencia con la descripción del Consul («colocadas de dos en dos, o sea, en forma de literas de barco», *apud*. Allegue, 1992:102), mientras que las condiciones higiénicas, que denuncia Valle-Inclán, revelan una degradación de las existentes a finales de 1912, descritas por el consul español.

[20] Desde México Valle fue acompañado durante todo su periplo cubano por Salomón de la Selva (1893-1959), poeta nicaragüense, afín al modernismo rubendaríano, que estudió en EE.UU., donde editó su primer libro de poemas en 1918. Con *El soldado desconocido* inició sus publicaciones en México, país en donde se instaló a partir de 1930.

gresar en este campamento se las abrieron por creer que era «opio».

Con el filo de una de esas latas «sospechosas». (Y tan inocentes y tan dulces) de la Selva se hirió un dedo. Pidió un tafetán. Y se le contestó enfáticamente: sentimos manifestarle que tenemos tafetán, pero… no pega (...). Yo pregunto si había colodi[ó]n[21]. Tampoco había colodi[ó]n (...) Conclusión lógica: el que sufre una cortadura está amenazado de gangrena, irremisiblemente. Esto parecerá increíble, absurdo, inverosímil, pero es la expresión de la verdad.

Como anteriormente dije, no hay tal cuarentena, porque además de las irregularidades anotadas, se les permite a las personas que viven en la Habana, venir a visitar a los «recluidos» en Tiscornia, es decir, se permite que la gente sana se ponga en contacto con la que puede traer algún contagio...



DON RAMON EN NUESTRA CASA

Ese maravilloso artífice de la poesía castellana, Don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro, que con Azorín, Unamuno, Ortega Gasset, Miró, Alomar, Baroja, Maeztu, Araquistain, Bilbao, Gómez de la Serna, y tal vez algún otro que en este momento no recordemos forman la gloriosa vanguardia de la intelectualidad española contemporánea, ese Don Ramón, autor admirable y admirado de las "Sonatas" y "Romance de lobos", de "Flor de Santidad" y "Cuento de Abril", que aunque en cierta ocasión dijo "quisiera que mis libros estuviesen escritos en letra lombarda como las antiguas ejecutorias y que sólo algunos iniciados pudiesen leerlos", conoce y se halla perfectamente identificado con las necesidades y la manera de sentir y de pensar y las aspiraciones de su pueblo en la hora actual, ese gran Don Ramón ha sido nuestro huésped durante unos días, demasiado cortos para los que tuvimos el gusto de tratarlo y el placer de oír su charla deliciosa, profunda y amena, científica y piadosa al mismo tiempo.

Muy distinto a otros "embajadores" literarios que de la ex-metrópoli nos han visitado, Valle-Inclán ni dió conferencias en los centros regionales, ni fué convidado por comerciantes e industriales, ni pidió, ni aceptó regalos u obsequios de sus compatriotas ni vino a "estrechar lazos", que no es con banquetes ni hueca palabrería con lo que se puedan estrechar. Por el contrario, recibió ataques de muchos de sus compatriotas porque decía la verdad, la verdad de lo que piensa y siente el pueblo español, la verdad que dicha con limpieza de corazón siempre es patriótica, que el patriotismo no consiste en callar con fines interesados los vicios y males de la patria.

SOCIAL tuvo el honor de que Valle-Inclán visitase sus talleres y oficinas compartiendo, además, en diversas reuniones con nuestro director y jefe de redacción. Como recuerdo de aquella visita publicamos ese grupo en que aparece el insigne maestro y su compañero de andanzas por América el exquisito poeta Salomón de la Selva rodeado de nuestros compañeros los señores Massaguer, (Conrado y Oscar), Quílez, Roig de Leuchsenring, Ibarzábal, Roselló y Hurtado de Mendoza.

Fot. SOCIAL por López y López

37

Social, La Habana, VI, 12, diciembre, 1921, p.37 (Archivo «Cátedra Valle-Inclán». U.S.C.)

El encuentro con Valle-Inclán se produce inmediatamente después de la habitual revisión médica («los pasajeros, solemnemente arrellanados, pensativos y mudos, con un termómetro en la boca (...) Pasan los minutos lentos, pesados y angustiosos (...) Cuando ha constatado suficientemente que todos los pasajeros tienen la temperatura normal, el médico ordena la salida»), cuya descripción coincide en términos generales con la expuesta en el citado informe del Consul de España, de modo que después del desahogo verbal, la conversación con González S'Carpetta («paseando gratamente, bajo la sombra de los laureles verdeoscuros») discurre por otros derroteros y recala en México y, de nuevo, llama la atención la pasión con la que don Ramón habla de este reencuentro: «Una de las mayores ilusiones de mi vida era volver a la dorada y encantadora tierra en que pasé tal vez los años mejores y más radiantes de mi juventud».

Aunque su estancia en aquel país, como se sabe, no sobrepasó el año, el escri-

———

En 1959, año en que fallece, fue nombrado embajador de Nicaragua en París.

21 Tanto el tafetán como el colodión, que menciona Valle, tienen funciones desinfectante y protectora. El colodión era una disolución que se empleaba para aislar las heridas del contacto con el aire; mientras el tafetán de heridas, llamado también «inglés», es una fina tela que por una cara esta cubierta de cola de pescado y se empleaba para juntar los bordes de una herida. El hecho, pues, de que no «pegue» evidencia su inutilidad.

tor le aplica una de sus máximas estéticas: «las cosas no son como son sino como se recuerdan», indicativa de la importancia que aquella experiencia adquirió tanto desde el punto de vista vital como artístico.

El encendido elogio que Valle dedica a México, lo hace extensivo a las fiestas conmemorativas del Centenario, que contrasta con las vividas por él en Argentina y Chile (Garlitz, 2000: 91-121), y trae a colación uno de los episodios conflictivos relacionados con la Infanta Isabel, que el escritor ya había comentado en un artículo escrito desde Buenos Aires en mayo de 1910, bajo el título: «Andanzas de un español aventurero. De viaje por las Indias. La señora Infanta en tierra argentina» (Serrano Alonso, 1987: 252-253).

En México Valle-Inclán fue objeto de un excepcional recibimiento —recordemos que fue invitado por el Presidente de la República[22]—, que el escritor evoca para el periodista cubano con íntimo orgullo, y —¡como no podía ser menos!— protagoniza una singular anécdota en su primer encuentro con el General Obregón, también manco, cuyo relato volvería a repetir en alguna otra ocasión. Por lo que respecta al mandatario mexicano, Valle hace un panegírico del mismo —no era la primera vez—, al considerarlo el «Gobernador más sagaz que ha tenido México», y exaltar a continuación sus virtudes y capacidades, entre las que destaca el profundo conocimiento de su pueblo («recorrió absolutamente todas y cada una de las regiones del territorio mexicano, a pie, a caballo, en ferrocarril, siempre librando las épicas jornadas por la libertad») y sus dotes de estadista, al tiempo que subraya su modestia («a todos los actos de la fiesta asistío sin condecoraciones, como un simple particular»). Para Valle-Inclán Obregón es, en suma, un auténtico modelo: «¡Ah! Si todos los Gobernantes hubieran hecho esto, no existirían pueblos ni Gobernantes distanciados e incomprendidos».

Pero además, en la entrevista con González S'Carpetta, Valle se pronuncia sobre la situación socio-económica de México y subraya la favorable evolución del país:

> (...) tierra que nunca estuvo distante de mi espíritu, pero jamás pensé que se hubiera operado una transformación tan maravillosa, como la que acabo de ver. El pais ha alcanzado un grado de progreso imponderable.

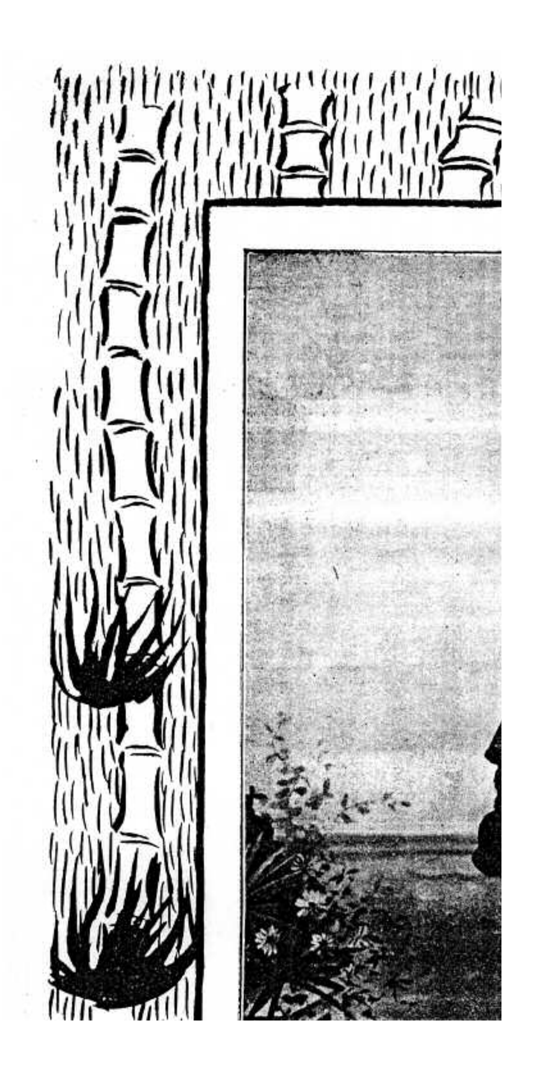
El aplauso que la política de Obregón le mereció y el éxito rotundo que le reconoció a su Administración[23], así como la

[22] Alvaro Obregón comenzó a actuar en política en 1912 y desempeñó un papel clave en la revolución mexicana. Como militar combatió contra Villa y en uno de esos enfrentamientos perdió un brazo. Fue elegido Presidente de México el 1 de diciembre de 1920 hasta el 30 de noviembre de 1924; reelegido el 1 de julio de 1924, permaneció en el poder hasta el 17 de julio de 1928, en que fue asesinado por un joven estudiante, cuando participaba en un banquete en la ciudad de Santo Angel, no lejos de México. Con motivo de su muerte, Paulino Masip publicó una entrevista con Valle-Inclán («Obregón, el presidente de México, asesinado, visto por Valle-Inclán», *Estampa*, I, 30, 24 de julio de 1928), que tuvo lugar poco antes de la muerte del mandatario mexicano, al que el escritor admiraba como hombre, como militar y como político. Además, en ella habla elogiosamente del libro que le regaló Obregón, *Ocho mil kilómetros de campaña*, y aboga por el apoyo de España a la revolución mexicana, de la que destaca «la voluntad de redimir al indio antes de que el propio indio sintiese necesidad de redimirse» (esta entrevista puede verse en J. y J. del Valle-Inclán, 1994: 381-383).

[23] Obregón, como presidente de la República, desarrolló una importante política agraria a partir de la reorganización de la Comisión Nacional Agraria, derogando cuantas dispo-

crítica explícita que el escritor hizo en México a propósito de la explotación a que se veían sometidos los indigenas, suscitó el malestar de toda la colonia española, extendiéndose como reguero de pólvora a las de otros países, aunque las causas del litigio quedaron agazapadas tras unas declaraciones, que Valle hizo contra Alfonso XIII y sus compatriotas en una famosa entrevista de Ruy de Lugo Viña («Las últimas palabras de Valle-Inclán en México», *El Universal*, 14-11-1921)[24], que fueron consideradas intolerables y escandalosas.

Otra cuestión que aborda el periodista en Tiscornia es la inminente visita que el escritor tenía previsto hacer a EE.UU. y, en concreto, a la ciudad de Nueva York, «para editar sus obras». En efecto, existió el proyecto de traducir las *Sonatas*, como primer paso para publicar otras obras de Valle-Inclán en inglés, pero el plan no se llevó a cabo. Así lo explica J. M. Bada en sus «Crónicas Newyorkinas: Una visita a Valle Inclán», aparecida en *Bohemia* (5-02-1922)[25], que se consigna en apéndice B: «Valle Inclán acaba de vender sus cuatro *Sonatas* a la casa *Doubleday Page Company*, quienes las publicarán en un solo tomo. Le han prometido que si tiene éxito esta primera edición, traducirán el resto de sus libros».



Don Ramón aprovecha la oportunidad para referirse a las dificultades para conseguir el visado por parte del consul ame-

———

siciones impedían el desarrollo de la agricultura en su país y activó la resolución de expedientes que beneficiaron a más de 150.000 campesinos, impulsando la producción de los campos e introduciendo maquinaria agrícola. Fueron estos cambios, que perjudicaban los intereses de la colonia española afincada en México, los que merecieron el aplauso de Valle-Inclán y, como consecuencia, los ataques de que fue objeto el escritor tanto en México como en Cuba y, posterioremente, en España.

24 Estas controvertidas declaraciones de Valle-Inclán fueron reproducidas y analizadas por vez primera por Dru Dougherty (1979: 168-173) y (1983: 131-138). También pueden verse en Schneider (1992: 85-88).

25 Esta entrevista —también olvidada hasta hoy— se suma a la documentación relativa a las vicisitudes del escritor en New York, ciudad en la que permaneció dos semanas antes de regresar a España (véase al respecto Santos Zas, 2001: 234-238). A la mencionada documentación hay que agregar dos comentarios críticos, de Hellen Bullit Lowry («Don Ramón de España») y de José Juan Tablada («Con Valle-Inclán en Nueva York»), que pueden verse en J. A. Hormigón (2004: 62-65 y 66-69, respectivamente).

ricano[26] y critica la política económica de ese país con México y Cuba, caso para Valle paralelo a la incoherencia o «cinismo» político que observa en Estados Unidos e Inglaterra con respecto a la Rusia de la Revolución, que no reconocen pero con la que mantienen relaciones comerciales.

La entrevista se cierra con una declaración de intenciones de Valle-Inclán, que expresa su voluntad de dictar en La Habana una conferencia sobre Estética, que no llegó pronunciar, aunque si lo hizo en el Instituto de las Españas, en New York, el 12 de diciembre.

Para completar estas observaciones, resta volver sobre una cuestión antes enunciada. Me refiero al hecho de que Valle-Inclán no solo recibió en Tiscornia la visita de González S'Carpetta, también hicieron acto de presencia durante su reclusión representantes del Centro Gallego. En *El Triunfo*. *Diario Liberal* (jueves, 24-11-1921: 4), en el apartado, «Centro Gallego», de la sección «Sociedades Españolas», que firma Miguel Fernández Seija, se da cuenta de dicha visita, que confirma, a su vez, que el 24 de noviembre Valle-Inclán seguía en el Campamento:

> Los señores don Manuel Bahamonde y el Ldo. José Gradaille, presidente (sic) y Secretario General del Centro Gallego, han estado en Tiscornia para cumplimentar al notable literato galego (sic) don Ramón del Valle-Inclán, quien de su regreso de México se halla en cuarentena.
>
> Los señores Bahamonde y Gradaille lo saludaron en nombre del Centro Gallego ofreciendo el exquisito escritor que, en cuanto termine la cuarentena irá a la Mansión de Suevia para devolver la grata visita.
>
> Llegue hasta el Marqués de Bradomín nuestro afectuoso saludo de bienvenida.

Este gesto explica que Valle devolviese la visita de cortesía, de la que se hacen eco varios periódicos[27], pero su respuesta fue aprovechada por la prensa para señalar de forma más o menos explícita el malestar de la colonia española en Cuba, en perfecta empatía con la mexicana, ante las sonadas declaraciones a Ruy de Lugo Viña[28].

Así, Martín Pizarro el lunes, 28, en la sección «Vida Española» de *La Lucha* (XXXVIII, 331) anunciaba en titulares la esperada visita al magnífico edificio que albergaba dicho Centro, mencionando explícitamente la entrevista de *El Universal* de México, salpicando la noticia con comentarios irónicos:

> Valle Inclán visitará esta noche el Centro Gallego
>
> Esta noche visitará el Palacio de Galicia don Ramón del Valle Inclán según prometió a los señores Manuel Bahamonde y José Gradaille, Presidente y Secretario, respectivamente del Centro.
>
> Como el autor de las *Sonatas* va a tener que tratar con muchos españoles y estos —según declaró en Méjico a Lugo

26 Declaraciones similares recoge Zárraga en el artículo citado supra, nota 1.

27 En el *Diario de la Marina* (29-11-1921) se dice expresamente que Valle visita el Centro con «objeto de devolver al Presidente del Centro el saludo que este le hiciera en Tiscornia» (apud Santos Zas, 2001: 228).

28 La prensa cubana publicó numerosos artículos con títulos tan significativos como «La hispanofobia de Valle-Inclán», «¡No más letrados, por Dios!», «Las calumnias de Valle-inclán», etc. (vid. referencias bibliográficas en Santos Zas (2001: 219-255) y el apéndice B de este trabajo).

Viña— constituyen las compañías empalagosas que don Ramón esquiva cuando viaja, es de suponer que el creador del Marqués de Bradomín pasará esta noche un mal rato.

Lo lamento profundamente por... los gallegos del Centro.

Más expresiva es la noticia, que con fecha de 30 de noviembre aparece en el *Diario Español*, en su sección «Nuestras sociedades» y en el apartado «Centro Gallego.– La visita de don Ramón». En este caso el periodista se refiere además a la supuesta rectificación que Valle-Inclán realizó a propósito de sus «ofensivas» declaraciones[29]:

Don Ramón del Valle-Inclán ha declarado recientemente a un redactor de «El Intransigente» que él no tiene la culpa de cuanto la Colonia Española de Méjico le ha querido achacar. Más claro: que él no ha sido el autor de tan variopintas declaraciones con respecto al Rey de España y a la honorabilidad de la Argentina[30] y a todo cuanto de sagrado tiene España y América.

Como se ve el señor don Ramón se ha declarado beatíficamente «calumniado» por aquellos «malos espíritus» de nuestra colonia en Méjico.

Después, muy tranquilamente, ha ido don Ramón a visitar los salones del Centro Gallego, donde se le ha obsequiado con Champaña.

Es muy seguro que con todo esto, don Ramón ha querido decir a sus paisanos: «Ya lo veis, filliños», por todos lados se me arma camorra para que no me querais vosotros. ¡Pobre don Ramón! ¡Cumbre caída de la soberbia, que como desdichado mendicante nos enseña su predio compungido!

La controversia había de seguirle hasta España, y el caso no resulta insólito, pues fue la polémica una constante de la vida del escritor. Ahora bien, aquella no es fruto de la arbitrariedad o excentricidad, que tantas veces se le ha achacado a Valle-Inclán. Por el contrario, en muchas ocasiones, su actitud ha sido resultado de ese principio con el que se autodefinía en la primera de las entrevistas transcritas: «Yo amo la verdad», que aplicó con todo rigor en casos como el de México, aunque tal comportamiento le convirtiese, como de hecho ocurrió, en persona «non grata» para muchos. Genio y figura...*

29 Con fecha 7 de diciembre, miércoles, la redacción neoyorkina del *Diario de la Marina* envía por cable a Cuba el artículo cit. supra (nota 1) «Continúan las intemperancias...», que hace público el jueves, día 8, en su edición de la mañana, en el que el periodista afirma que «El autor de la sonatas (sic) se ha decidido a «rectificar» las manifestaciones que hiciera a Ruy de Lugo Viña, en su tan comentado interview para el *Universal* (...) niega rotundamente haber tenido entrevista alguna con Lugo Viña, siendo absurdo por tanto lo escrito por aquel». Resume Zárraga las manifestaciones hechas por el «admirable novelista y amargado compatriota» a *La Prensa* (New York) y subraya con indignación «la burla» del escritor: «Las nuevas declaraciones de Valle-Inclán que en el fondo no hacen más que confirmar lo que niega haber hecho en México (...) concluyen rogando al periodista que no rectifique nada, que no rectifique a nadie, que no hay nada que rectificar».

30 *El Heraldo de Cuba* (X, 315, miércoles, 23 de noviembre) publica otro comentario-entrevisa de Ruy de Lugo Viña, en su sección «El exultante en México», que titula «Don Ramón, huesped agradecido» y cuyos epígrafes resultan bastante elocuentes: «Don Ramón en la literatura y en la realidad. ¿La Argentina? ¡Una barbaridad! ¿Los argentinos? ¡Unos bárbaros! El caso español. El rey de España es un cobarde. Doña Isabel II en paños menores. ¿Eze? Eze es un perzebe (sic)».

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de Investigación «Valle-Inclán» (n.º de referencia BFF-2001-3149) subvencionado por la DGICYT y fondos FEDER.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALLEGUE, G. (coord.) *Galegos: as mans de América,* Vigo, Nigra, 1992, 2 vols.

ÁLVAREZ GALLEGO, G. (1967): «Valle-Inclán en La Habana», en *VV.AA., Ramón María del Valle-Inclán. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de Educación de La Plata, 112-122.

BEJARANO, Margalit (1991): «La inmigración a Cuba y la política migratoria de los EE.UU. (1902-1933)», Universidad Hebrea de Jerusalén.

BUENO, Salvador (1974): «Presencia cubana en Valle-Inclán», en *Valle-Inclán, El Ruedo Ibérico*, La Habana, Edit. de Arte y Literatura, 637-653 (antes en *Libro Homenaje a Fernando Ortiz*, I, La Habana, 1955: 263-275; y en La letra como testigo, Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1957: 91-114).

DOUGHERTY, Dru (1979): «El segundo viaje a México de Valle-Inclán: una embajada intelectural olvidada», *Cuadernos Americanos,* 38, II (marzo-abril): 137-176.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1936): «Ramón del Valle-Inclán: vida y obra», *Revista Hispanica Moderna,* II. 4 (julio): 295-301.

FICHTER, W.L. (1952): *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895,* México, El Colegio de México.

FRAGA RODRÍGUEZ, Xan (1994). *Emigración e Historia contemporánea: Galiza-Cuba*. AS-PG.

GARCÍA VELASCO, J. L (1986): «Algunas páginas olvidadas y un epistolario», *Revista de Occidente*, 59, 9-28.

GARCÍA VELASCO, J. L. (2000): «VI en su camino de Damasco. El primer viaje a México», en Santos Zas et al. (eds.): VI (1898-1998), cit. infra, 29-73.

GARLITZ, VIRGINIA, M. (2000): «Valle-Inclán y la girea americana de 1910», *vid.* infra: Santos Zas et al. (eds.): *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios,* cit. infra, 91-121.

GÓMEZ ABALO, A. y R. Romero Crego (2002), «La prensa gallega y el segundo viaje de Valle-inclán a México», *Anuario Valle-Inclán, II /Anales de la Literatura Española Contemporánea,* 27. 3, 221-247.

HORMIGÓN, J. A. (1987): *Valle-Inclán: Cronología. Escritos dispersos. Epistolario,* Madrid, Fundación Banco Exterior.

HORMIGÓN, J. A. (2004): «Valle-Inclán en Nueva York», *ADE. Teatro*, 101 (julio-septiembre): 55-69.

MAÑACH, Jorge (1936): «Valle-Inclán y la elegía de América», *Revista Hispánica Moderna*, II, 4.

MASIP, Paulino (1928): «Obregón, el presidente de México, asesinado, visto por Valle-Inclán», *Estampa*, I, 30, 24 de julio de 1928.

OSUNA, Rafael (1978-1980): «Una conferencia de Valle-Inclán en Nueva York (1921)», *Cuadernos de Estudios Gallegos, XXXI,* núms. 93-94-95, 377-380.

PERAZA SARAUSA, F. (1966): *Diccionario biográfico cubano*, II, Gainesville, Florida

SANTACRUZ Y MALLEN, F. X. de (1940): *Historia de familias cubanas,* I, La Habana, Edit. Hércules.

SANTOS ZAS, M. (2000): «Valle-Inclán y Cuba: La Feria de Sancti Spiritus», Juan Casas et al. (coord.), *Homenaje a don Benito Varela Jácome*, Santiago, Universidade, 517-537.

SANTOS ZAS, Margarita (2001): «Valle-Inclán y la prensa cubana: el viaje a La Habana de 1921», *Anuario Valle-Inclán I/ Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26.3, 219-255.

SANTOS ZAS, M. et alii, eds. (2000): *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios,* Santiago, Universidade, 2000.

SCHNEIDER, L. M. (1992): *Todo Valle-Inclán en México*, México, UNAM.

SCHNEIDER, L.M. (2000): «La segunda estancia de VI en México», en Santos Zas et al. (eds.), *Valle-Inclán (1898-1998), cit. supra*, 123-145.

SERRANO ALONSO y A. de Juan Bolufer (1995): *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán,* Santiago, Universidade.

VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier (eds.) (1994): *Entrevistas. Conferencias y cartas*. Valencia. Pre-Textos.

VV. AA. (1980): *Diccionario de la literatura cubana*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba.

VICENT, Mauricio (1993): «Valle-Inclán a la luz de La Habana», *El País* (24 de octubre): 30.

Apéndice A:

Entrevistas (se ha actualizado la ortografía y se han corregido las erratas, indicando las adiciones entre corchetes)[31]:

1. **Anónimo**: «El travieso Marqués de Bradomín en La Habana», *El Día. Diario de la mañana* (La Habana), año X, núm. 3676, lunes 12-09-1921, pp. 1 y 8[32].

EL TRAVIESO MARQUÉS DE BRADOMÍN EN LA HABANA
Las barbas floridas de don Ramón del Valle Inclán y Montenegro
LO Q[U]E LA CIUDAD CAPITALINA SUGIERE AL ILUSTRE HUESPED
El novelista va a México como a una cita de amores

Valle Inclán y Montenegro —como su alterego (sic) el marqués de Bradomín— es feo, católico y sentimental. Su figura es la de un Nazareno al que los centureones (sic) hubiesen golpeado hasta tumbarle un brazo. En los ojos un poco melancólicos, brillan la incredulidad, la inteligencia y la ironía. En sus labios hay un ri[c]tus de amargura. De su boca, cuando se encoleriza, deben partir invectivas tremendas, frases rotundas y punitivas com latigazos. Ahora —que estamos ante el gran literato— esta boca se abre para decir cosas amables, un tanto misteriosas, siempre interesantes. Aunque el aspecto general de don Ramón es de un gran cansancio, en estos momentos se nos muestra jovial, pese a sus barbas floridas y patriarcales que infunden respeto a sus quevedos de dómine, a su venerable manquera que evoca no sabemos que altiva proeza de guerra, en tiempos mejores de conquista, de arrogancia y de fe. Acerca de este brazo que falta, la maled[i]cencia cuenta una historia y la leyenda relata una gesta. Nosotros optamos por lo que dice la leyenda. No en balde admiramos al artista desde que somos muy mozos, desde que las místicas princesas italianas de la «Sonata de Primavera» nos enfermaron para siempre de romanticismo...

Estamos en el café del hotel «Inglaterra» con este otro insigne manco de la tierra de España. Le rodea un séquito de admiradores, que parecen respirar orgullo y gozo de sentirse junto a tanta grandeza del arte y de la literatura. La conversación revolotea sobre múltiples temas. El huesped habla poco, porque sus amigos apenas si le dejan. Alguien le pregunta la impresión que le ha producido la Habana, lo mismo que pudo haberle preguntado por el perfume que usaba en su libro de

31 Mi agradecimiento a Francisca Martínez, que ha transcrito ambas entrevistas.

32 En primera plana y bajo los titulares aparece una fotografía de Valle-Inclán —barba larga y cabello muy corto— con traje chaqueta, chaleco y corbata. El pie de foto dice: «Don Ramón del Valle-Inclán que llegó ayer a la Habana en el trasatlántico inglés "Oriana", procedente de España. Va invitado especialmente por el Gobierno de Obregón a las fiesta[s] del Centenario».

misa aquella «Concha» que se murió de amor por el marqués de Bradomín, cuanto éste ya empezaba a acatarrarse con frecuencia.

Don Ramón alza los ojos y sin alzar casi la voz dice:

—Muy cambiada. Tiene aspecto de ciudad cosmopolita, sin haber perdido su rancio sello colonial. Yo ya la conocía. Hace muchos años estuve por aquí. Antes o después de mis andanzas por México... No recuerdo bien. Yo entonces era mozo y no escribía. Solo me preocupaba vivir a satisfacción de toda mi alma la juventud ambiciosa de mis veinte y tantos años.

Alguien le interrumpe para hablarle de cosas de España. Uno le insta a que hable de la morisma inquieta y agresiva de Marruecos. Otro, más joven, menos curioso y más alegre, le exige:

—Mire, don Ramón, qué mujer va por allí... Aquella rubia del vestido rosa... Parece una «miss», dasegura (sic) Valle Inclán -es un tipo que no me interesa mucho. Gústanme más, me placen mucho más, las verdaderas criollas como aquellas que prendieron fuego en mi corazón en tiempos lejanos...

Luego, respondiendo a una pregunta nuestra, añade:

—Siento muchas ganas de hallarme de nuevo en México, bajo cuyas banderas fui soldado. Es mi juventud que me llama desde el solar de los aztecas. Voy allá como a una cita de amores... Lástima grande que el incógnito no me libre de agasajos, que por otra parte agradeceré como hombre bien nacido. Pero me gustaría quedarme a solas conmigo mismo y con mis recuerdos. [¡] Tengo tantas cosas que decirle a mi juventud!

Valle Inclán enhebra su discurso como si respondiese a alguno:

—Se han dicho cosas terribles de mí. No faltan los que se empeñan en presentarme como un hombre de muy mal carácter, agresivo y fiero. Yo solo amo la verdad. No miento nunca. Ni me gusta que me mientan. Por lo demás, sólo le he pedido a la vida lo que la vida pudo darme. La otra parte se la pido a los sueños y a la fe.

La conversación va ahora por otros rumbos. Se hace más íntima. La poderosa imaginación de Valle Inclán evoca nombres y cosas españolas. Hay una pizca de murmuración. Todos acercamos más las sillas y nos sentimos intrigados.

Luego don Ramón pregunta sobre cosas de Cuba. Hace una frase sobre el calor y se lamenta de abandonarnos tan pronto.

—Estas tierras americanas son muy interesantes. Tienen aspectos nuevos siempre que se las visita. Me gusta confrontar mis impresiones de ayer con las impresiones de hoy. Pero me voy mañana mismo. Por la tarde me trasbordaré al barco que me conducirá a Veracruz.

Llegan nuevos admiradores a saludar a Valle Inclán. El corrillo se aumenta por momentos. Desde las otras mesas del Café «Inglaterra» la gente curiosea para donde estamos nosotros. Las barbas del novelista, floridas, llaman la atención.

La [charla] se corta de pronto, al invitar alguien a don Ramón para ir de paseo por el Malecón. Nosotros nos despedimos. El nos tiende la mano...».

2. J. González S'Carpetta: «Valle-Inclán se desespera en Tiscornia». *Heraldo de Cuba* (La Habana), X, núm. 312, domingo, 20 de noviembre de 1921, pp. 1 y 3.

Valle-Inclán Se Desespera En Tiscornia
Las chinches, un tafetán que no pega... Y una conferencia de alto interés literario. Algo sobre México. Obregón dice: «En la propia riqueza del país está su peligro».

Cuando llegamos al Campamento de Tiscornia la mariposa de la tarde espolvorea, el áureo polvo de sus alas sobre los álamos sombríos.

Gentil, ceremonioso, el Jefe del Campamento, señor Francisco Hermida, inquiere el objeto de nuestra visita.

—Venimos a entrevistarnos con el señor Valle Inclán, sencillamente.

—A propósito, responde nuestro interlocutor, acaba de salir un repórter, extremadamente cursi que vino a preguntarle a don Ramón cómo le habían parecido los automóviles de la Habana, el servicio de la Policía de Tráfico, las mujeres, los limpiabotas, las rumbas y el Castillo del Morro. Don Ramón, naturalmente, le contestaba con disolventes ironías.

A usted que viene en representación del *HERALDO DE CUBA* voy a prevenirle que don Ramón está furioso con el servicio de la Cuarentena...

—Porque ¿habrán ustedes bañado irreverentemente al mágico autor de las sonatas (sic)?

—Pues, figúrese usted, no es posible exigir un servicio perfecto: hay pocos recursos, estamos en pleno reajuste, y aun existen las barracas construidas durante la primera intervención. No es posible...

En este momento los pasajeros se hallan en la sala de observación.

—Vamos a esa sala.

He ahí un vasto salón entarimado y resonante. Tiene un aspecto grave de Capilla Evangélica. A ambos lados se enfilan dos hileras de sillas. Y sobre las sillas están los pasajeros, solemnemente arrellanados, pensativos y mudos, con un termómetro en la boca. El médico, un joven pálido y escueto, se pasea por el centro, majestuosamente, enfundado en un traje negro y ceñido de casimir inglés. Allá, hacia el fondo, se destaca la legendaria figura de don Ramón, con sus lucientes espejuelos y con sus luengas y milagrosas barbas de eremita, de aquellos eremitas que entretenían sus largos e interminables ocios «copiando evangelios, cosiendo odres y puliendo ágatas». Desde lejos observamos que don Ramón, leyendo una gaceta, con la pierna cruzada, mueve nerviosamente el pie. Un rayo de luz que llega por la ventana opuesta, pone como una aureola de leyenda en torno a la genial y atormentada y tormentosa cabeza del ya viejo Marqués.

Pasan los minutos lentos, pesados y angustiosos. El médico, al fin, misericordiosamente, empieza a extraer de aquellas bocas mudas los cigarrillos de cristal... Los examina concienzudamente. La fiebre no aparece. Y así, pausado, escrupuloso, pasa el facultativo de uno a otro paciente, de una boca a otra boca, sacando los

termómetros. Cuando ha constatado suficientemente que todos los pasajeros tienen la temperatura normal, el médico ordena la salida. Es un acto ridículo pero necesario. La Sanidad se impone. Es algo indeclinable en la vida moderna.

Los huéspedes de Tiscornia salen en lenta procesión de la capilla penumbrosa de las observaciones termométricas. El último en levantarse de su silla es el ilustre don Ramón. Avanza marcialmente, con su figura de fraile renegado y de guerrero triunfador.

Resueltamente le abordamos. Y cuando creíamos encontrar a la gloriosa víctima de tantas necias entrevistas, malhumorado, hostil, bilioso, he ahí que don Ramón, fino, cortés, y sonriente, nos tiende su mano única, pulida y afilada, de marfil antiguo.

Atentamente observamos la selva tupida de las barbas, ya pobladas de hilos argentinos; y los ojos redondos que lanzan a intervalos relámpagos luciferinos; y los cabellos grises, recortados que dejan adivinar un cráneo que es urna de altos pensamientos y de visiones alucinantes, magníficas y extrañas...

He aquí la primera frase de don Ramón:

—Esta cuarentena es un suplicio atroz, es un infierno.

Y, con el gesto un tanto avinagrado, prosigue: los pobres alojados en esta prisión sufrimos indeciblemente. La comida que se nos sirve es pésima. Nuestras habitaciones son celdas o camarotes sucios, con lamentables camas superpuestas. Hay chinches, hay ratones, hay cucarachas, hay polvo, hay abandono. Esta es la verdad. Mi compañero y yo nos entretuvimos anoche largas horas asesinando chinches. Y esto no es tal cuarentena. Es sólo un simulacro. De tal manera que puede decirse con justicia que el pasajero que entra sano corre grave peligro de salir enfermo... Se han presentado casos, según se me ha informado. Un día un pasajero, atormentado por el hambre, compró una lata de langostas. Le sobrevino una indigestión, como era natural, después del ayuno. Se envió entonces al enfermo al Hospital «Las Animas», creyendo, sin duda, que era «la epidemia». Y del Hospital fué ingresado de nuevo a Tiscornia para tenerlo en observación. Esta estación cuarentenaria se halla desprovista. No hay peluquería, no hay tren de lavado, no hay nada. ¡Nada! No. Me equivoco. Ya dije que hay chinches, ratas, cucarachas... Mi compañero, el poeta Salomón de la Selva, trajo unas latas de dulce. Al ingresar en este campamento se las abrieron por creer que era «opio».

Con el filo de una de esas latas «sospechosas». (Y tan inocentes y tan dulces) de la Selva se hirió un dedo. Pidió un tafetán. Y se le contestó enfáticamente: sentimos manifestarle que tenemos tafetán, pero... no pega. Yo pregunto si había colodi[ó]n. Tampoco había colodi[ó]n. De suerte que mi compañero tuvo que lavarse la herida con agua natural. Conclusión lógica: el que sufre una cortadura está amenazado de gangrena, irremisiblemente. Esto no parecerá increíble, absurdo, inverosímil, pero es la expresión de la verdad.

Como anteriormente dije, no hay tal cuarentena, porque además de las irregularidades anotadas, se les permite a las personas que viven en la Habana, venir a visitar a los «recluidos» en Tiscornia, es decir, se permite que la gente sana se ponga en contacto con la que puede traer algún contagio... Olvidaba decir que en ca-

da habitación para cuatro personas hay apenas un platón y una jarra. Y lo que es peor, la jarra, en muchos casos no tiene agua.

Pero nosotros recordamos ingen[u]amente, la frase truculenta de Alberto Guillén en «La Linterna de Diógenes» sobre escritores españoles «Don Ramón sucio, no se peina las barbas».

Cuando el gran don Ramón hubo elogiado, en frases pintorescas, el «buen» servicio del Campamento de Tiscornia, resolvimos salir al aire libre. Y continuamos nuestra sabrosa plática, paseando gratamente, bajo la sombra de los laureles verdeoscuros. A cada diez pasos el buen don Ramón se detenía, y, al detenerse, se acariciaba las barbas olorosas a chivo viejo...

A nuestras preguntas sobre México, responde Valle-Inclán, mientras el sol de la alegría jovialmente ilumina sus ojos luciferinos y sus barbas apostólicas.

—Una de las mayores ilusiones de mi vida era volver a la dorada y encantadora tierra en que pasé tal vez los años mejores y más radiantes de mi juventud.

Y nos habla, lleno de inspiración maravillosa, de aquel país magnífico, bizarro que le inspiró las páginas encendidas y lujuriantes de la *Sonata de Estío*, por cuya urdimbre que perfuman todas las rosas rojas del Trópico, y que el deseo inflama, pasa la imagen dulce, maligna y enervante de la Niña Chole, la cálida y diabólica Princesita criolla.

Y continúa: he asistido siempre con el más vivo interés, desde mi tierra lejana, al desenvolvimiento de México, tierra que nunca estuvo distante de mi espíritu, pero jamás pensé que se hubiera operado una transformación tan maravillosa, como la que acabo de ver. El país ha alcanzado un grado de progreso imponderable.

Las fiestas del Centenario quedaron lucidísimas, fastuosas. Son las mejores fiestas de esta índole que yo he presenciado. Conste que estuve en la Argentina. Allí ocurrió un suceso que [deslució] la pompa de las fiestas. A ellas fué invitada la Infanta Isabel. Inmediatamente se decretó una huelga general. El tráfico quedó paralizado y la ciudad sin luz. De modo que el Gobierno tuvo que decirle cortésmente a Su Alteza: Es mejor que usted se vaya... Y Su Alteza se fué!

También estuve en Chile, durante el Centenario de la Independencia, pero, a pesar del derroche de lujo y de elegancia, que hubo en aquellas fiestas, distan mucho de compararse a las de México. Las delegaciones extranjeras quedaron maravilladas, deslumbradas ante tanto esplendor.

Desde el mismo día que llegué yo al Distrito Federal de México, por invitación del Gobierno, que me fué muy placentero aceptar, fui a la «fiesta de las carrozas» que es, como quien dice, una fiesta primaveral. Acababa de llegar al Hotel y ya se me estaba ahí esperando. Apenas tuve tiempo de vestirme.

En la apoteosis de las rosas, fui presentado al Presidente de la República, general Alvaro Obregón. Nos encontramos de (sic) frente a frente, dos mutilados. Y hubo una presentación muy simpática. Yo me descubrí ante el general y le tendí la mano, llevando el sombrero entre el pulgar y el índice, pero cual no sería mi asombro, cuando observé que el general Obregón, sin descubrirse, me tendió la suya... Yo, sin reponerme de mi asombro, viendo que no se me correspondía en la misma forma cortés, volví a ponerme el sombrero. (La diestra de don Ramón, ten-

dida, era como una espada en cuya punta vibraba, estremecida, el alma caballeresca de la raza) Y durante unos momentos nos quedamos mirando de hito en hito, fijamente. El general comprendió... Y sonriendo me estrechó la mano fuertemente, con verdadera efusión, con calor de sinceridad. Y me explicó luego que él, para mayor comodidad, acostumbra tender toda la mano, saludar y a continuación quitarse el sombrero. Yo, por el contrario, saludo, descubierto, llevando, como he dicho, el sombrero entre el pulgar y el índice. No pudo el general menos de felicitarme por la actitud que había tenido. El desprecia a los aduladores y admira el valor y la entereza, sin reserva alguna.

La impresión que me causó el general Obregón es la que es el Gobernador más sagaz que ha tenido México. Conoce íntima y perfectamente a su pueblo y sabe a fondo sus necesidades. Y es en dotes de estadista y en ese profundo conocimiento de las [masas], en donde estriba el éxito rotundo que ha tenido y tiene su Administración. El General me obsequió con un valioso libro del que es autor. Se intitula: *Ocho mil kilómetros de Campaña*. Lo he leído con mucho interés. Y me he dado cuenta que el actual Presidente de México recorrió absolutamente todas y cada una de las regiones del territorio mexicano, a pie, a caballo, en ferrocarril, siempre librando las épicas jornadas por la libertad. El General Obregón, por tanto, ha convivido con su pueblo: él ha comido al lado del soldado raso, sin poner mesa aparte, en el campo de batalla y ha comido también con los «charros» las buenas y suculentas tortillas con chile. ¡Ah! si todos los Gobernantes hubieran hecho esto, no existirían pueblos ni Gobernantes distanciados e incomprendidos.

He aquí otro detalle que pinta el carácter del Primer Magistrado: a todos los actos de las fiestas asistió, sin condecoraciones, como un simple particular. Sin reclamar honores especiales. Obregón es un demócrata en la magna extensión de la palabra.

—¿Qué piensa usted, don Ramón, de la situación internacional de México?

—Pienso que es difícil, precisamente por sus riquezas inagotables y maravillosas... Hablando con el general Obregón sobre estas cosas, me decía, poniendo un ejemplo muy gráfico: «... siempre sucede que a los 'chamacos' ricos les sobran los tutores, mientras que a los pobres los mandan a la Beneficiencia»...

Y así es...

—¿Pensaba ir usted a los Estados Unidos para editar sus obras?

—Lo pensaba y pienso. Pretendí ir por la frontera de México, pero el Cónsul americano se negó a visarme el pasaporte, alegando que un extranjero, para entrar en los Estados Unidos por la vía de México o de Cuba necesita, por lo menos, dos años de permanencia en aquel país y uno en éste. «Yo le contesté al señor Cónsul que no prentendía ir como explorador de tribus salvajes». Si aquí no consigo arreglar de algún modo este asunto, tendré que hacer el viaje por la vía de Puerto Rico.

Esta exigencia es una traba que envuelve un egoísmo pavoroso.

Esto significa que los yankis pretenden que en Cuba y en México les dejen controlar los negocios a ellos solos... Es lo mismo que pasa con Rusia: Inglaterra y Estados Unidos, no reconocen a la República Bolcheviqui (sic), pero... negocian

con ella. Mientras tanto Francia y las otras naciones hacen un papel idiota...

—¿Permanecerá usted en la Habana algunos días?

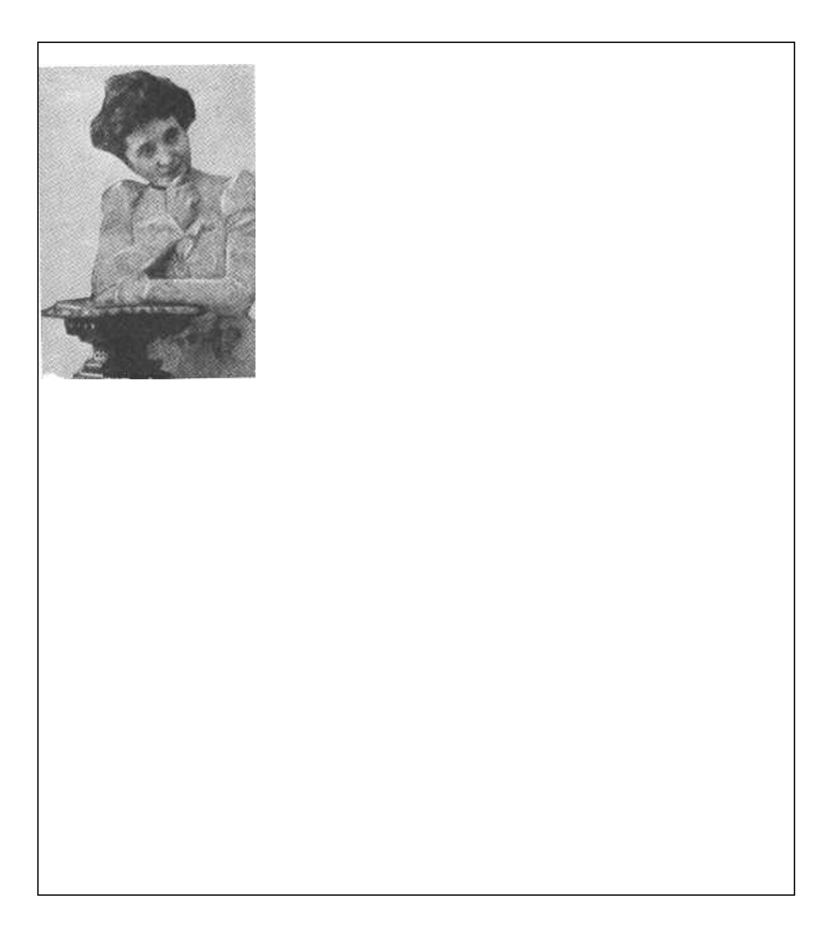
—Cuando salga de esta prisión me propongo dictar una conferencia sobre Estética. Y continuar mi viaje.

La Campana de Tiscornia, llama a los pasajeros al comedor.

Y don Ramón, reglamentariamente, como un colegial dócil, obedece y se despide de la manera más cordial.

Por el camino va acariciándose, quizá con mal humor, los largos pelos de sus barbas, unas famosas barbas de chivo que un poeta cantó.

J. González S'Carpetta



El Fígaro, La Habana, 29, 11 de septiembre de 1921, p. 432
(Archivo «Cátedra Valle-Inclán, U.S.C.)

Apéndice B:

RELACIÓN DE TEXTOS DE Y SOBRE VALLE-INCLÁN EN LA PRENSA CUBANA POR ORDEN CRONOLÓGICO

Esta relación es complementaria de la publicada en el *Anuario Valle-Inclán / ALEC* (Santos Zas, 2001: 219-255), por ello aquí se consigna exclusivamente la documentación hallada en la prensa cubana con posterioridad al trabajo citado, procedente de los fondos hemerográficos del Instituto Superior de Literatura y Lingüística y de la Biblioteca Nacional «José Martí». Todos los periódicos y revistas citados se publicaron en La Habana.

1921:

Septiembre:

Bradomín, «Valle-Inclán vuelve al teatro de sus juveniles aventuras.- El 'Oriana' que lleva a su bordo al creador de Bradomín llegará a La Habana el día 11» (con retrato de Valle-Inclán), *Heraldo de Cuba. Diario Independiente*, año X, 244 (sábado, 3-09-1921): 1 y 2.

Anónimo, Secc. «Del Puerto», *Diario Español*, XIV, 218 (domingo, 11-09-1921): 6

Anónimo, «El travieso Marqués de Bradomín en La Habana.- Las barbas floridas de don Ramón del Valle-Inclán y Montenegro. Lo que la ciudad capitalian sugiere al ilustre huesped...», *El Día. Diario de la mañana* (La Habana), año X, 3676, (lunes, 12-09-1921): 1 y 8.

Redacción: «Don Ramón del Valle-Inclán», *Heraldo de Cuba. Diario Independiente*, año X, 253 (lunes, 12-09-1921): 1.

Miguel de Marcos, «Los viajeros ilustres: Don Ramón del Valle-Inclán («Literatura.-Tolstoi y Dostoievsky.– Los esperpentos.– Una anécdota.– Las barbas de Gouraud (sic) y Valle-Inclán.– Rubén Darío», *Heraldo de Cuba. Diario Independiente*, X, 253, lunes (12-09-1921): 2. Primera plana: Fotografía de Valle-Inclán.

Anónimo, Secc. «Del Puerto», *Diario Español*, XIV, 220 (13-09-1921): 6

Ruy de Lugo Viña, Secc. «Hoy» (columna dedicada a Valle, sin título), *Heraldo de Cuba. Diario Independiente,* X, 254 (13-09-1921): 3 y 6.

Anónimo, «Don Ramón del Valle-Inclán», *El Triunfo. Diario Liberal*, año XVI, 219, martes (13-09-1921): 1. Fotografía de Valle-Inclán.

ANÓNIMO: secc. «Del Puerto: Literatos españoles a México», *Diario Español*, 219, miércoles (14-09-1921): 6.
ANÓNIMO, «Valle-Inclán», *Heraldo de Cuba. Diario Independiente,* X, 255 (14-09-1921): 3.

NOVIEMBRE:

RAFAEL CARDONA,»Valle-Inclán», *Heraldo de Cuba. Diario Independiente,* X, 302* (martes, 1-11-1921):1 y 2 (*es el núm. 293, se trata de un error de numeración). Con caricatura de Valle-Inclán.
ANÓNIMO: Secc. «Del Puerto: Los que llegaron», *Diario Español,* XIV, 275 (viernes, 18-11-1921): 6.
J. GONZÁLEZ S'CARPETTA, «Valle-Inclán se desespera en Tiscornia.– Las chinches, un tafetán que no pega... Y una conferencia de alto interés literario. Mas sobre México. Obregón dice. «En la propia riqueza del país está su peligro», *Heraldo de Cuba. Diario Independiente,* X, 312 (domingo, 20-11-1921): 1 y 3 (vid. transcripción apéndice A)
RUY DE LUGO VIÑA: Secc. «El exultante en México»: «Don Ramón, el huesped agradecido» («Don Ramón en la literatura y en la realidad.¿La Argentina? ¡Una barbaridad! ¿Los argentinos? ¡Unos bárbaros! El caos español. El rey de España es un cobarde. Doña Isabel II en paños menores. ¿Eze? (sic) Eze es un perzebe (sic)», *Heraldo de Cuba. Diario Independiente*, X, 315 (miércoles, 23-11-1921): 11.
MIGUEL FERNÁNDEZ SEIJA, Secc. «Sociedades Españolas. Centro Gallego»: «Visita a Valle-Inclán», *El Triunfo. Diario Liberal* año XVI, 281 (jueves, 24-11-1921): 4.
MARTÍN PIZARRO, Secc. «Vida española. Valle-Inclán visitará esta noche el Centro Gallego», *La Lucha,* XXXVIII, 330 (lunes, 28-11-1921): 8.
MARTÍN PIZARRO, Secc. «Vida Española. Valle-Inclan en el Centro Gallego», *La Lucha,* XXXVIII, 331 (martes, 29-11-1921): 7.
ANÓNIMO: Secc. «Nuestras sociedades», apartado «Centro Gallego.– La visita de don Ramón», *Diario Español,* XIV, 285 (30-11-1921): 4.
EDUARDO MIRAGAYA, «Valle-Inclán», *España Nueva. Semanario paladín de la Democracia española de Cuba,* vol. I, 4 (30-11-1921): 49.
MARIO LÓPEZ BACELO, «Una visita a Valle-Inclán», *España Nueva* (La Habana), vol. I, 4 (30-11-1921): 51-54 (puede verse en Dougherty (1983: 141-145) y J. J. del Valle-Inclán (1994: 207-213).

DICIEMBRE:

ANÓNIMO, «La visita de Valle-Inclán», *Heraldo de Cuba. Diario Independiente,* X, 323 (1-12-1921): 5.
RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, Secc.: «Páginas de literatura: Mientr[a]s hilan

las parcas» (poema), *La Lucha* (La Habana), XXXVIII, 342 (domingo, 11-12-1921): 4.

J. M.CAPEAU, Secc. «Desde mi ventana», *España Nueva*, vol. I, 7 (24-12-1921):109-111.

ANÓNIMO: Secc. «Notas breves», *Nueva España* (La Habana), vol. I, 8 (31-12-1921): 126.

1922:

J. M. BADA, «Crónicas Newyorkinas. Una visita a Valle-Inclán», *Bohemia. Ilustración Mundial*, vol. XIII, núm. 6 (5-02-1922): 9.

ROBERTO BLANCO TORRES, «Crónicas de España. El caso de Valle-Inclán», *Bohemia. Ilustración Mundial,* vol. XIII, núm. 8 (19-02-1922):5. Caricatura de H. Portell Vilá.

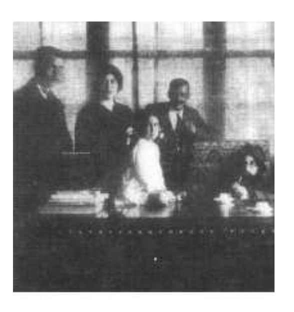
VALLE-INCLÁN, «Hoja de mi album. Para la Sra. Regina de Truffin de Vázquez Bello. *Todo levanta el vuelo*» (texto autógrafo). *Social*, VII, 3 (marzo, 1922): 30 (vid. *Anuario Valle-Inclán / ALEC,* 27.3.2002: 213-221).

RUY DE LUGO-VIÑA, «Valle-Inclán, convicto y confeso», *Heraldo de Cuba* (La Habana), año XI, núm. 62 (3-03-922): 1 y 3.

CONRADO MASSAGUER: Secc. «De mi para ti»: «Nuevos colaboradores», *Social*, VII, 3 (marzo, 1922): 5.

JUAN ULLOA, «Los que se arrastran y los que vuelan. Lugo de Viña y Valle-Inclán», *España Nueva,* vol. II, 8 (11-03-1922): 109-110.

ANTONIO F. VIEYTES, «¿Hispanófilos o Monárquicos?, *España Nueva*, vol. II, 8 (11-03-1922): 110-111.



«La visita de Valle-Inclán» en *Diario de la Habana*, La Habana, 283, 30 de noviembre de 1921, p. 5 (Archivo «Cátedra Valle-Inclán, U.S.C.)



VALLE-INCLÁN EN EL CINE: VALLEINCLANISMOS POR EXIGENCIAS DEL GUIÓN

Josefa Bauló Doménech
Taller de investigaciones valleinclanianas (U. Autónoma de Barcelona)

Cuando a una la invitan a asistir a un lugar tan idóneo como Vilanova de Arousa, para oír hablar y para hablar a propósito de uno sus escritores favoritos, don Ramón María del Valle-Inclán, y una de sus favoritas aficiones, el cine, una cree que tiene mucho que contar puesto que el tema, como queda dicho, me agrada, suscita mi interés y mis reflexiones. Pero tras el entusiasmo inicial llega la necesaria modestia o, si lo prefieren, la toma de conciencia de las historias filológica y cinematográfica y, en consecuencia, una piensa que sobre el tema se han dicho muchas cosas y algunas muy buenas. Curiosamente, reconocer la existencia de este bagaje no ha mermado ese entusiasmo sino que ha contribuido, en cierta forma, a dictarme el tema sobre el que quisiera hablarles a continuación.

En efecto, aunque sin ánimo de exhaustividad ni de extenuación del amable lector, mi propósito es el de atornillar un poco más las tuercas de este interesante tema: la relación de Valle-Inclán con las artes cinematográficas. Pero de atornillarlas al revés, para entendernos: yendo a la contra. Y esa supuesta osadía cometerla tratando dos aspectos reiterados de esta relación: uno o a) Valle-Inclán era un hombre de cine y dos o b) los hombres de cine, también llamados directores, que han adaptado obras de Valle-Inclán a la gran pantalla no han sabido, al parecer, aprovechar esta vertiente cinematográfica del escritor. Subrayo el «gran» de pantalla puesto que la falta de tiempo, o tal vez la falta de fuerzas, me han obligado a prescindir de las adaptaciones televisivas.

Reconozco el signo negativo de la tarea que emprendo. Es posible que hablar de lo malo, de los obstáculos, de los defectos, no sea la mejor manera de abordar un tema ya de por sí peliagudo. Una vez acusé a un amigo mío, crítico literario, de escribir constantemente buenas críticas sobre las obras que reseñaba; y él se defendió haciéndome observar que cuando un libro era malo, lo mejor era no hablar de él y en paz. Una medida muy higiénica aunque me temo que mi incapacidad para discernir lo bueno de lo malo con tanta precisión y lucidez me va a impedir adoptarla.

Tampoco quiero engañarles: hay una oculta intención en este planteamiento a contrapelo, una corazonada y hasta me atrevo a decir que una mala espina. La cosa es que en desde mi humilde posición de filóloga, que un día contrajo la ventolera de concretar parte de sus investigaciones en la figura de Valle-Inclán, he tro-

pezado una y otra vez con la piedra del tópico y la tipificación. La relación entre el autor y el cine, por desgracia, no ha escapado a esta plaga bíblica que no destruye los temas que invade, mucho peor: los fosiliza. Por ello he preferido explicarles una mala noticia de entrada y es que no ha habido suerte con el traslado de las historias valleinclanianas al celuloide. Es triste pero, para los que conocemos algo la fortuna de don Ramón en el mundo del espectáculo, no es nuevo. ¿De qué nos íbamos a extrañar si desde donde nos alcanza la memoria crítica se viene hablando de la irrepresentabilidad de las obras teatrales de Valle-Inclán? Se me argumentará que, en compensación, desde las filas de la crítica literaria se ha repetido con la misma insistencia que Valle-Inclán escribía de una forma muy cinematográfica. Y a pesar de ello, desde la fila 7, la de los críticos de cine, el más apresurado de los cálculos revela un buen número de opiniones coincidentes en que pocas veces, una o ninguna, se ha sabido adaptar a Valle-Inclán acertadamente a las pantallas. Valle-Inclán resulta así, andando el tiempo, irrepresentable en los escenarios y también inaprensible por las cámaras. Aún tomada como una generalización, la cosa es desalentadora además de abocarnos en contradicciones tales como que estamos condenados a sólo leer, «sin ver» a uno de nuestros escritores con más sensibilidad para lo visual, al creador más visionario y al personaje más vistoso de nuestras letras.

Ese es el problema de los tópicos, que nunca sirven para simplificar sino para aumentar la confusión. Alguna de las opiniones a las que me he refiero cuentan con su correspondiente argumentación; lo grave es que la mayor parte no. Por regla general este tipo de aserto (que las obras de Valle parecen guiones de cine, que los cineastas no han sabido ser fieles a espíritu de Valle...) se reproduce sin más, se propaga como un mal rumor y acaba siendo palabra de Dios, te alabamos señor, nadie sabe muy bien porqué. Así que les invito a revisar conmigo este estado de cosas y a rascar la superficie de lo establecido por ver si nos quedamos como estábamos o nos llevamos alguna sorpresa.

VALLE-INCLÁN: ¿HOMBRE DE CINE?

Cuando Jacinto Benavente, en 1918, se metió en camisas de más de once varas como guionista y director artístico de su propia obra, *Los intereses creados*, Valle-Inclán opinó que se había equivocado llevando al cine su literatura reduciéndola a la categoría de «argumento famoso»[1]. Pero la rueda no había hecho más que empezar a girar: Blasco Ibáñez vendía con éxito a la industria del celuloide su *Sangre y Arena* (1916) y sus *Cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921). También Alejandro Pérez Lugín, Concha Espina, Wenceslao Fernández Flores, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca, Eduardo Marquina o los Quintero escribían argumentos, adaptaban o eran adaptados. A este movimiento don Ramón no se mostraba ajeno pero, primer tópico cuestionable del día, hablaba menos sobre cine de lo que se ha dado a entender. Reconozco que lo poco es mucho cuando se trata de Valle y la valoración

[1] *El cine*, 512, (4 de febrero), Madrid, 1922.

general es harto positiva, dejando de lado una accidentada entrevista concedida al diario *El Sol*[2], en la que entre rugidos, amenazas y desaires el escritor aseguraba que él no iba al cine y ni conocía a Charlot. El periodista, José Pizarro, concluye que ésta es una actitud desfavorable, pero en realidad, si seguimos leyendo, lo que Valle declara es que no quiere opinar sobre el cine ni sobre nada en un país con censura. El matiz es, sin duda, importante.

Hagamos un poco de historia para conocer alguna experiencia vital de don Ramón con el cinematógrafo. No pasan de ser curiosidades, pero contribuyen a matizar su posición, no ya como escritor sino como de hombre de su tiempo, frente este nuevo medio de expresión artística. Dejando a un lado su errática presencia en unos planos de la película *La malcasada* (1926) de Francisco Gómez Hidalgo, personalmente estuvo vinculado a un par de proyectos frustrados: uno sobre una obra propia, *Romance de Lobos*, y otro sobre la vida de Francisco de Goya. Del primero tenemos conocimiento reciente gracias al trabajo de documentación de Luis Miguel Fernández[3] que rescata una información del *Diario de Pontevedra*, con fecha 13 de febrero de 1919, sobre el interés de una «casa cinematográfica» por rodar *Romance de Lobos* contando, no solo con la autorización de Valle, sino con su disposición a adaptarla y dirigirla.

Ocho años después de esta noticia, en 1927 y, a propósito del centenario de la muerte de Goya, las instituciones proyectaron un homenaje mediante la filmación de su biografía. Luis Buñuel, recién llegado de París donde había dado sus primeros pasos cinematográficos con Jean Epstein, supo del proyecto a través de Federico García Loca y se interesó por él. Así lo contaba Buñuel en sus memorias:

> En aquellos momentos, yo era sin duda el único español, de los que se habían ido de España, que tenía nociones de cine. [...] Yo hice un guión completo, ayudado por los consejos técnicos de Marie Epstein, hermana de Jean. Después hice una visita a Valle-Inclán, en el Círculo de Bellas Artes, donde me enteré que él también preparaba una película sobre la vida de Goya. Yo me disponía a inclinarme respetuosamente ante el maestro cuando éste se retiró, no sin darme algunos consejos. A la postre el proyecto fue abandonado por falta de dinero. Hoy puedo decirlo: afortunadamente[4].

En la actualidad, podemos leer la sinopsis de ese proyecto gracias al excelente trabajo de Agustín Sánchez Vidal publicado con el título de *Luis Buñuel. Obra Literaria*[5]. Se trata de una adaptación de la idea inicial; la que, en 1937, Buñuel presentó, esta vez fuera de Espa-

2 «Don Ramón, Charlot y la tempestad con las barbas al desgaire», *El Sol*, (23 de diciembre de 1934), recogida en *Entrevistas conferencias y cartas, Ramón María del Valle-Inclán,* ed. Joaquín del Valle-Inclán, Valencia, Pretextos, 1995, p. 623-624.

3 Fernández, Luis Miguel «*Romance de Lobos* en el cine. ¿Un proyecto frustrado de Valle-Inclán?» *Anuario Valle-Inclán* I, *Anales de la Literatura Española Contemporánea,* vol. 26, 2001, pp. 99-110.

4 Buñuel, Luis *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982, p. 102.

5 Sánchez Vidal, Agustín *Luis Buñuel. Obra Literaria,* Zaragoza, Ediciones de Heraldo de Aragón, 1982.



Luis Buñuel.

ña, a la Paramount. Tampoco en aquella ocasión el film vería la luz. Pero si nos centramos en el mencionado encuentro en Círculo de Bellas Artes entre Valle y Buñuel, relatado por Sánchez Vidal, es muy interesante enterarse de lo mucho que el escritor gallego insistió al director aragonés para que no olvidase incluir en el film una escena clave: la de Goya arreglando el eje de la carreta de la Duquesa de Alba en medio de una noche intempestiva. Aquel detalle, aquella imagen aislada, desprovista de todo diálogo, solo mera acción, era fundamental para Valle-Inclán quien con su sexto sentido para contar historias de la Historia sabía cómo habría de influir en cualquier desenlace: las fiebres contraídas durante aquel episodio dejaron sordo al pintor y marcaron para siempre su carácter y por tanto su vida y su obra. Buñuel no olvidó el consejo porque sabía que era valioso, es más, convirtió la escena en uno de los motivos centrales de su sinopsis. Volveremos más tarde a requerir la colaboración de Luis Buñuel al hablar de las adaptaciones de las que fue objeto la obra de Valle-Inclán.

VALLE-INCLÁN ¿CRÍTICO DE CINE O CRÍTICO CON EL CINE?

A través de unas pocas frases aquí y allá, se nos hace patente la idea de que Valle entendió rápidamente las posibilidades del invento de los Lumière. Lo veía llamado a complementarse con el teatro y a las más altas empresas estéticas, siempre y cuando se sustrajese al mal gusto de los americanos, y se dejase de fantoches pavitontos como Charlot o Rodolfo Valentino[6]. No me detendré aquí y ahora a darles cuenta de las declaraciones de Valle-Inclán sobre el cine, son de sobras conocidas. Solo les recuerdo que mencioné que eran pocas, no llegan a la decena, y que se pronuncian entre los años 1921 y 1933 desperdigadas en un par de cartas y un puñado de entrevistas. Un periodo de diez años durante el que se introduce el factor definitivo, el sonido, que acabará por llevar al cine a ese séptimo lugar entre las Artes en el que hoy le conocemos.

Posiblemente incurra en decir una perogrullada, pero voy a decirla porque nunca la he visto escrita, a pesar de lo obvia que resulta, y es que, aunque escasas, las opiniones de Valle sobre el cine han de ser, necesariamente, divididas en dos «grandes» bloques o niveles de alusión. Las pronunciadas con respecto al cine

6 «Importancia del cinematógrafo» en *ABC* (19 de diciembre de 1928), recogida en *Entrevistas conferencias y cartas, Ramón María del Valle-Inclán, ob. cit,* p. 329.

mudo y las expresadas con respecto al cine en general; sobre todo las más tardías en las que ya hemos de suponer, aunque nunca lo diga explícitamente, que conocía el advenimiento del cine sonoro. De entre las primeras quisiera llamar la atención sobre aquella en la que relaciona estrechamente la pintura con el cine, al tiempo que parece destruye lazos entre la literatura y el cine:

> [...] los argumentos son todos de orden secundario; —dice Valle— son los pies de las estampas sobre los cuales se hecha una rápida ojeada; cualquiera los escribe al pie de las figuras, de lo objetivo, de lo que se exhibe para la estética de la vista, y significa una incomprensión mayúscula, una ridiculez, un despilfarro y, además, un contrasentido, producir una película precisamente a base literaria, a base acústica, ya que es evidente la inhibición de oído...[7]

En «Teatro y cinematógrafo frente a frente: ¿enemigos o aliados?»[8], Jesús Rubio, infatigable rastreador de textos inadvertidos, nos descubre en las páginas de la revista España, unas reflexiones de 1915 firmadas por el crítico cinematográfico Fósforo, seudónimo que ocultaba las personalidades de Alfonso Reyes y Luis Martín Guzmán. Con la posibilidad de que fueran leídas por el propio Valle, estas palabras adelantan a la perfección el pensamiento valleinclaniano:

> El teatro vertical y el teatro horizontal. El teatro vertical de la pantalla, en que todo es acción y proyección, y el teatro horizontal de la escena en que todo es dicción y representación. En éste vive la novela escenificada sobre las tablas y es pura literatura que entra por el oído. En el primero vemos la acción viva y el total desplazamiento al drama plástico del movimiento (el cinematógrafo) que es el verdadero teatro el del futuro, cuyos antecedentes son el guiñol, la farsa de muñecos, los polichinelas...[9]

Lo interesante de estas opiniones es que nos obligan a pensar en cómo las iban a desarrollar Valle o Reyes frente a la inminencia del cine hablado. ¿Pasarían inmediatamente a cambiar de postura o, por el contrario, la matizarían en función de un ideario estético que hemos de suponer sólido? Introducido el sonido, el valor estético de las escenas rodadas cambia, qué duda cabe, pero la fuerza de la imagen sigue siendo la fuerza de la imagen, el poder de lo visual sigue siendo el poder de lo visual y la palabra, como bien dice Valle-Inclán, si es armoniosa y bella invita a cerrar los ojos para ser paladeada con mayor deleite. Ambos sentidos se complementan pero no se necesitan forzosamente.

Si nos faltan datos precisos de la evolución de los juicios valleinclanianos sobre los avances del cinematógrafo disponemos, en cambio, de algún indicio de profundización en el tema. Así en las declaraciones efectuadas en *ABC* en 1928[10] desplaza su foco de atención a la gestua-

[7] *El bufón*, 1, (15 de febrero), Barcelona, 1924.

[8] Rubio, Jesús Angélica, 4, 1993, pp. 159-168.

[9] *España*, 43, (18 de noviembre), 1915.

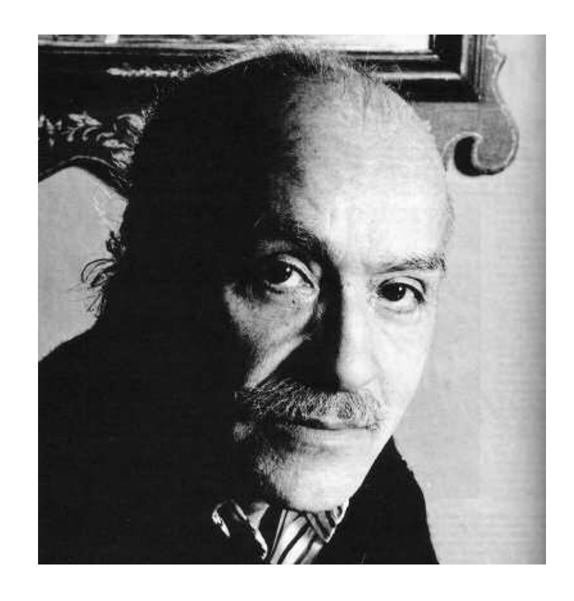
[10] Encuesta «La importancia artística del cinematógrafo», *ABC*, (19 de diciembre), Madrid, 1928, p. 10.

lidad de los actores; en 1933 a propósito del estreno teatral de *Divinas palabras* considera que la obra es un buen pretexto para el cine, «por su acción» y, de nuevo en 1933[11], en una tertulia recogida en la prensa afirma que el teatro debería imitar al cine en el dinamismo, la variedad de imágenes, de escenarios... nunca dirá que debería imitarlo en los argumentos, en las historias.

Francisco Nieva, dramaturgo imprescindible del teatro español y gran admirador de Valle-Inclán, ha sido, aunque mi opinión no coincida plenamente con la suya, uno de los mejores defensores de la visión cinematográfica de la narrativa y el teatro valleinclanianos. Argumenta su punto de vista con la solidez de su propia experiencia y señalando ejemplos prácticos, sin perderse en retorcidas teorías del hecho audiovisual. Al hilo de una escena de *Baza de espadas* comentaba lo siguiente:

> Resulta, pues, que toda la escena dialogada que sigue —con definición de planos y puntos de vista, apuntalando sobriamente los diálogos—, ha tenido como prefacio una serie de escenarios secuenciados, bien seleccionados por su carácter expresivo [...]. Sin esta corta obertura de imágenes, fundiéndose las unas sobre las otras, no puede comenzarse la escena, que ya empieza a desarrollarse en frases que deben apoyarse imaginativamente en el clima invocado plásticamente para desarrollarse. Esto no lo debemos olvidar. Valle-Inclán ordena su relato con la intencionalidad de un guionista de cine, próximo a la facundia expresiva de un Einsenstein o un Fellini[12].

[11] El Sol, (25 de marzo), Madrid, 1933.



Francisco Nieva. Revista *El Público*.

¿Quién duda de esa habilidad valleinclaniana? La batalla titánica de Valle es la del simultanear el diálogo con el escenario en el que se produce, alusión y elusión unidas indisolublemente en escenas esenciales perfectas, culminantes. Sin reiteraciones, sin farragosas duplicaciones del sentido, sin subrayados innecesarios. Con ello no insinuamos que Valle-Inclán olvidase nunca el diálogo puesto que siempre lo tuvo en la más alta consideración como signo de perfección en el hombre y en el artista[13]. Pero con la clara conciencia de que el teatro es al escuchar como el cine es al ver, el dramaturgo gallego sabe bien que

[12] Nieva, Francisco «Valle-Inclán cinematográfico», *En tela de juicio*, Madrid, Arnao Ediciones, 1988, pp. 216-220.

[13] Dougherty, Dru *Un Valle-Inclán olvidado*, Madrid, Fundamentos, 1983, p. 64

aquello que se ve no debe repetirse diciéndose. ¿O acaso no prescinde Valle de la palabra cuando puede ayudarse de cualquier otro recurso como el ruido o el grito?

Advertidos de los riesgos de un acercamiento excesivo del cine a la parte más pesada y peligrosa de lo literario, abordemos ahora la cuestión desde el otro ángulo y veamos hasta qué punto la literatura puede lanzarse al abordaje de las técnicas cinematográficas para aprovechar sus recursos. Acercando la obra de Valle-Inclán al calor de esta reflexión cabe cuestionarse si su escritura se halló tan influenciada por el cine como a veces se ha asegurado. Negarlo sería un absurdo; pero ser cauteloso en ese tema es necesario. Lo seré un poco más de lo que lo ha sido la mayoría de la crítica y no secundaré tesis como, por ejemplo, la de Rafael Osuna quien, en su artículo «El cine en el teatro último de Valle-Inclán»[14], cree hallar la causa de la irrepresentabilidad de algunas escenas del teatro de Valle-Inclán precisamente en su descubrimiento del cinematógrafo. Por suerte, Osuna deja claro que ello no implica que escribiera con la cabeza puesta en la construcción de un guión cinematográfico. Evidentemente, porque sería casi un gazapo histórico hablar de guiones tal y como hoy los entendemos en esa temprana edad del cine. Ello no impide que se vean impulsadas por el conocimiento de este nuevo arte la nueva dirección de escena que propone Valle para el teatro español y las nuevas técnicas de interpretación que desea introducir en la dirección de actores. Cierto. Convenimos con Osuna y nos sumamos a sus propias conclusiones, cuando razona que esto no podría ser de otro modo en un hombre que a la hora de pertrecharse de material para sus obras había obtenido inspiración de, a saber[15]: romances de ciego, autobiografías, coplas, representaciones de títeres, espectáculos de variedades, caricaturas de la prensa diaria... Amplias manifestaciones de lo visual de las que no sólo Valle-Inclán toma prestadas las herramientas para enfocar, iluminar, encuadrar, superponer, desordenar, focalizar e incluso distorsionar las escenas; sino que fue el propio cine quien las tomó prestadas para crear una nueva manifestación artística cuya única ventaja sobre el resto era una mayor participación de la tecnología aplicada. No es ahora el momento ni el lugar para desarrollar una intuición personal, pero creo que no sería tiempo perdido indagar alguna vez en la influencia de la fotografía, como una especie de pariente pobre del cine, en el proceso de creación de personajes de Valle-Inclán.

MIEDO A LA PALABRA VALLEINCLANIANA

¡Qué equivocada puedo llegar a estar, pero qué convencido me parece Valle de que, en cierto sentido, el cine tiene que despegarse de la literatura! Si fuera así habría de parecernos muy insólito pero muy sugerente al tiempo. ¿No estaría dando la clave a los posibles cineastas venideros fascinados con sus argumentos?

En cierta ocasión, al improvisar la

[14] *Cuadernos Americanos*, 222, (1979), pp. 177-184.

[15] Algo más en desacuerdo me muestro respecto a la influencia del cine cómico que apunta Osuna: Valle no era un gran admirador del Charles Chaplin. ¿Pero no puede suceder también que nos influyan cosas que al mismo tiempo nos desagradan? Dejamos la pregunta en el aire.

descripción de una escena cinematográfica, Valle-Inclán se deja arrebatar por la fuerza de una visión e imagina una procesión de Semana Santa, en Sevilla, concretamente en la calle de la Sierpe, en el barrio de Triana, con Pastora Imperio como protagonista, cantando una saeta, y el torero El Gallo en una calesa, con un pañuelo de luto en el rostro. Los ojos de la multitud «rasgando el ambiente como ráfagas eléctricas», al fondo, lejos, el Guadalquivir...[16]. Admite quien esto escribe, que le impresiona la capacidad valleinclaniana de atender a todos los aspectos de una escenificación: localización, casting, montaje, iluminación... es normal que pensemos que a este hombre sólo le falta una cámara al hombro. Solo un pequeño detalle: ¿el texto? ¿Quién necesita un texto, se pregunta, nos pregunta Valle?

Pocos han escuchado esta pregunta. El deseo, la necesidad, el reto de adaptar a las pantallas a un clásico como Ramón del Valle-Inclán ha atrapado a muchos directores y guionistas. Encandilados por su verbo prodigioso, por el vigor de sus descripciones electrizantes, muchos son los que han caído en el hechizo víctimas de un ataque de literatura o han huido de él, precisamente temerosos de contraer la fiebre de la prosa valleinclaniana.

Llegados a este punto limitémonos a considerar que una de las dificultades para adaptar al cine las obras de Valle-Inclán, podría verbalizarse como «exceso de peso literario» o «necesidad de ser valleinclanista por exigencias de un guión», por utilizar la idea que da título al presente trabajo, un guión no escrito en el que se recomienda fidelidad al autor. Sea como sea y a la hora de la verdad, la pregunta surge apremiante y angustiosa: ¿cómo adaptar a Valle-Inclán? El esfuerzo ¿deberá centrarse en estar a la altura de su potente imaginación visual o será mejor poner todos los aspectos del film al servicio de la palabra valleinclaniana reconocida como un verdadero trabajo de orfebrería lingüística?

Seis directores en busca de un autor

> El cine ha sido el gran arte de nuestro tiempo. El autor español que más admiro, Valle-Inclán, era gran aficionado, y su hijo Carlos, el mayor de sus hijos, me reveló que, en cierta época, los llevaba a ver una película todas las noches. En la literatura narrativa, de los tiempos de mayor agudeza estética de Valle-Inclán, la división en secuencias cortas, pero de una gran precisión descriptiva, con diálogos cortos o entrecortados, tiene mucho de cinematográfico, de un imponderable guión, que puede seguirse al pie de la letra. ¡Qué estupendo director de las obras de Valle-Inclán hubiera sido Einsenstein! *Tirano Banderas* dirigido por Eisenstein hubiera sido una obra maestra y decisiva[17].

Sirvan nuevamente estas palabras de Francisco Nieva quien, como vemos, no solo ha leído con devoción a Valle-Inclán sino que lo ha hecho objeto de profunda meditación, para introducirnos en el tema

[16] Leído en Dougherty, Dru *Un Valle-Inclán olvidado,* Madrid, Fundamentos, 1983, n. 303, pp. 265-67.

[17] Nieva, Francisco «Gente de cine», www.larazon.es, *La primera*, (24 de noviembre de 2002).

del director de cine ideal para las obras de don Ramón.

Eiseinstein no parece mala elección ¿verdad? Contemporáneo de Valle, hombre de cine por los cuatro costados, con un estimable conocimiento teórico y práctico de aquel arte recién nacido, hombre polémico y político, se sitúa en uno de los primeros puestos a la candidatura de mejor director; pero Nieva que está pensando en *Tirano Banderas* ¿podría pensar lo mismo respecto a las *Sonatas* o a *Flor de Santidad*? Y limitándonos al *Tirano* ¿creería Nieva que Eiseinstein es apto para adaptar esa novela por su temática, por la modernidad de su argumento, por la fuerza de su protagonista coral y revolucionario? ¿O lo es por la capacidad de crear imágenes impactantes, sus frescos memorables o sus desgarrados primeros planos?

El primer hombre de cine, a finales de la década de los cincuenta, en atreverse con Valle-Inclán fue Juan Antonio Bardem. Le siguen, a doce años de distancia, las experiencias de Adolfo Marsillach y Gonzalo Suárez que estrenaron sus films *Flor de Santidad* y *Beatriz* en 1972. Las peripecias que vive la obra de Valle con la censura franquista tanto para su publicación, como para su representación en los escenarios o las pantallas españolas no podría contarlas aquí ni aún queriéndolo, tantas y tan variadas como son.

Ya en la década de los ochenta, concretamente en 1985, la luz de otra coyuntura política ayuda a que prendan ciertas *Luces de bohemia* de la mano de Miguel Ángel Díez, con guión de Mario Camus. El film, producido por la productora Laberinto, fue impulsado por la entonces directora de Radio Televisión Española, Pilar Miró, y contó con la distinción del Ministerio de Cultura como film de especial interés cinematográfico. Y, finalmente, José García Sánchez, en complicidad con Enrique Llovet y con Rafael Azcona, respectivamente, arriesga y hace doblete con dos piezas de respeto *Divinas palabras* (1987) y *Tirano Banderas* (1993).

Mención a parte merecería el polifacético director mexicano Juan Ibáñez cuya carrera se halló muy ligada a Valle-Inclán y concretamente a su obra *Divinas palabras*. En 1964 dirigió un montaje premiado en el Festival Internacional de Teatro de Nancy en Francia, un hecho de gran repercusión en la historia del teatro mexicano. En 1988, el director volvió a poner en escena la obra utilizándola, esta vez, como punta de lanza para reactivar el panorama teatral gris y desincentivado de su país y, más concretamente, de su ciudad de origen Guanajuato. En el intervalo, rodó la versión cinematográfica de *Divinas*, un proyecto que acariciaba desde hacía mucho tiempo, incluso desde antes de su primer montaje teatral y que no había podido materializar por falta de financiación. El film, de 1977, no estuvo exento de dificultades —empezando por el incendio que arrasó uno de los set de rodaje— pero la película pudo finalizarse y, aunque no he tenido la oportunidad de visionarla, en algún lugar he leído que a Luis Buñuel, considerado por Ibáñez su amigo y su maestro indiscutible, no le pareció malo el resultado. De nuevo la sombra de Buñuel se proyecta sobre las adaptaciones valleinclanianas pero de forma indirecta.

Repasemos ahora, y bajo la lente de

esa dificultad que he señalado anteriormente como *exceso de peso literario*, los diferentes rodajes de las adaptaciones cinematográficas y veamos de qué manera supieron o quisieron aprovechar sus directores y guionistas esa supuesta cualidad fílmica de la escritura de Valle-Inclán.

Empezar por el principio va a suponer la torpeza de citarme a mi misma, pero se da la circunstancia de que a raíz del reciente y desafortunado fallecimiento de Juan Antonio Bardem, tuve la oportunidad de escribir sobre su adaptación de las *Sonatas* y mi opinión, para bien o para mal, no ha cambiado desde entonces por lo que me autocito en la creencia de que al desequilibrio entre las escenas de acción y las escenas íntimas del *film*:

> [..] se añade el lastre de unos diálogos poco resueltos. Si, como ya dijimos, los autores del guión quisieron reconducir el sentido de la historia personal de Bradomín, la tarea de hacer avanzar la acción se encomendó casi por completo a la cámara puesto que las manifestaciones de los personajes no siempre constituyen una aportación fluida a ese fin. En los diálogos, los guionistas Bardem, (Juan) de la Cabada y (José) Revueltas, como paralizados por el potente verbo del escritor gallego, se muestran algo incapaces de enmendarle la plana y, mientras que en unas ocasiones suprimen, cambian el orden e inventan fragmentos nuevos, otras respetan del original frases enteras, con sus palabras, comas y puntos produciendo no pocas réplicas artificiosas.[18]



Juan Antonio Bardem.

Bardem, en propias declaraciones, confiesa haber querido cambiarle el signo al personaje de Valle-Inclán, opinar sobre él en la medida en que lo convertía en trasunto de otros fines diferentes a los de Valle-Inclán cuando creó al Marqués. Más identificado con el Valle de *Tirano Banderas* que con el de las *Sonatas*, título que le fue impuesto por las circunstancias, el director quiso por encima de todo poder filmar una película en la que un hombre a caballo con un fusil en la mano gritase: «¡Muerte al dictador!» Libertad, conciencia política, conocimiento de sí mismo a través de la aventura... eran los conceptos clave de la revisión de Bardem, «osadía» que le valió serias reprimendas por parte de la crítica oficial, desde las páginas de *Arriba* o de *ABC*, que lo consideraron obsedido, erróneamente empeñado en introducir un mensaje social en una obra de Valle-Inclán que el gusto oficial del momento considerada poco más que una no-

18 Bauló, Josefa «Sonatas de Juan Antonio Bardem. Una opinión sobre el Marqués de Bradomín», *El pasajero* (www.elpasajero.com), invierno, 2003.

velilla galante[19]. Como se comprenderá estos juicios nos embarcarían en temas muy distintos al que nos ocupa como, por ejemplo, la recepción en la España de finales de los años 50 de un cine de denuncia camuflado de cine histórico. Pero lo que me importa en este momento es destacar cómo en el caso de una adaptación pretendidamente infiel, servidora a fines distintos a los dominantes en la obra original, la posibilidad de liberarse del lastre literario valleinclaniano era tarea difícil, casi imposible. Así lo apuntaba, denominándolo «ganga literaria», Luciano González Egido en su crítica a *Sonatas* de Bardem publicada en *Cinema universitario*, a pesar de que el texto contiene una serie de incongruencias que no he sabido interpretar y me limito a reproducir:

> Si Bardem no ha conseguido en el guión purificar todos los elementos manejados, que permanecen unos con la ganga literaria pegada a sus fondos más recónditos, y otros con una impropia versión de su significado esencial, ha logrado en sus imágenes una fluidez narrativa, que no poseían sus films anteriores en tan gran medida, y un tono popular, semejante al que De Santis busca en sus films, que representa un leve giro en su posición frente al Cine, abandonando abiertamente sus preocupaciones minoritarias de *Cómicos*, por ejemplo, y tratando de encontrar una fórmula de cine destinado a la inmensa mayoría. Esto de por sí es un mérito insoslayable, que unido a la absoluta vigencia de su tema, hacen de esta nueva película una obra muy por encima del nivel común en nuestro cine[20].

Un caso atípico es el *Flor de Santidad*, primera y única experiencia como director cinematográfico del actor Adolfo Marsillach quien, a diferencia de otros testimonios que veremos más adelante, se sentía razonablemente a gusto con el texto. Sin respeto a los límites estrictos de la novela y añadiendo detalles provenientes de otros lugares de la producción valleinclaniana, Marsillach y el guionista Pedro Carvajal de Urquijo no tuvieron problemas en, permítanme la expresión, subirse a las barbas de don Ramón. Quienes no vieron con tan buenos ojos la travesura fueron los censores y los herederos de Valle. Según declaraciones del director la pieza resultante:

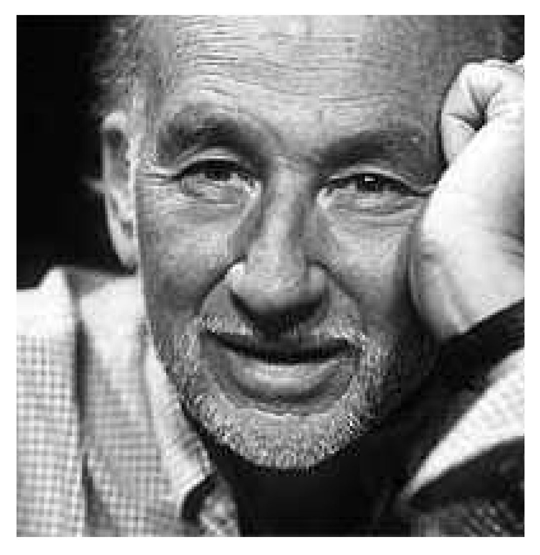
> [...] fue amputada, pisoteada y violada. Se dobló tres veces —en el último doblaje me negué a intervenir—, se cortaron múltiples secuencias y se cambiaron mil cuatrocientas palabras llegando a casos tan estremecedores como quitar de la boca de Ismael Merlo la frase ¡Pobre España! para poner ¡Pobre santiña![21]

[19] Miguel Pérez Ferrero «Donald», reprodujo en *ABC*, (13 de octubre), 1959, su artículo desfavorable escrito con motivo de la presentación del film en la Mostra Internacional de Cine de Venecia. Significativamente, Carlos Fernández Cuenca, en *Ya*, (13 de octubre), 1959, titulaba su crítica «Valle-Inclán desfigurado» y Luis Gómez Mesa, desde las páginas de *Arriba*, (13 de octubre), 1959, no era el más duro de los detractores pero destacaba en el titular «Adaptación, demasiado libre, de una de las mejores obras de Valle-Inclán».

[20] Luciano González Egido, «Sonatas», *Cinema Universitario*, marzo 1960, (n.º 11). En el número se reproducen también algunas escenas del guión, concretamente de la 33 a la 40, de la parte mexicana.

[21] Marsillach, Adolfo «Sobre Flor de santidad y otras historias» en AA.VV: *Valle-Inclán y el cine* (Madrid 1986), Anejo a las Actas de la Celebración del Cincuentenario de Valle-Inclán, entre el 20 y 3-V-1986), p. 36-38.

En este estado de cosas se hace difícil emitir un juicio sobre la película aunque el mismo Marsillach, en su modestia, asegura que sin los atropellos sufridos la obra



Adolfo Marsillach.

seguiría siendo buena en algunas cosas y mala en otras. La crítica no fue modesta ni amable y destrozó lo poco que del trabajo de Marsillach quedaba en pie. Por nuestra parte, y dejando a un lado los valores cinematográficos de la cinta —a ratos ausentes pero en otras ocasiones destacables como, por ejemplo, el moderno uso de la iluminación— sólo añadir que, en el caso de este director de circunstancias, el juego entre la fidelidad y la infidelidad con el autor es realmente interesante. El amor a la palabra, lógico tratándose de un actor como Marsillach familiarizado con la obra de Valle, es también amor al espíritu de Valle pero, como sucedía en el caso de Bardem, no hay pudor en utilizar ciertos pretextos para hablar de una realidad externa al relato. Y eso es así a pesar de que el eternamente irónico Marsillach siempre se hiciera el inocente.

Gonzalo Suárez, director de *Beatriz*, un film cuyo guión cuenta con el handicap adicional de fusionar tres relatos cortos, no pudo ser más claro en su valoración del escritor adaptado y sobre la dificultad de bregar con la palabra valleinclaniana:

> Vivo o muerto, Valle es intratable. Precisamente su genio radica en la irreductibilidad de su carácter. Y es su carácter la herramienta con la que distorsiona la imagen, haciéndola suya, sometiéndola al cincel de la palabra con intolerante ferocidad. No hay autor menos propicio a la componenda cinematográfica. Valle se



Gonzalo Suarez.

> basa en Valle. Cualquier aproximación a su obra es sólo eso, aproximación. Merodeo. Vana ilustración. Superflua digresión. No hay espejo para el espejo[22].

[22] Suárez, Gonzalo «*Beatriz*, una reflexión ni cóncava ni convexa», en AA.VV: *Valle-Inclán y el cine*, ob.cit. p. 44.

Para Suárez, el criterio de su guionista, Santiago Moncada, fue más un obstáculo que una ayuda aunque, admitiendo su parte de responsabilidad en asunto, al director no le duelen prendas en reconocer que no era la primera vez que la aceptación precipitada de un guión mal trabajado echaba abajo una de sus producciones[23]. La película se resiente de un absoluto acartonamiento tanto en la escenografía como en los actores que, en ocasiones, parecen actuar independientemente los unos de los otros limitándose a mirar espantados hacia un lugar fijo e indeterminado. Tampoco el montaje ni la banda sonora ayudan a mejorar el film pero la innegable fuerza de la narración, bien comprendida desde el primer momento por Gonzalo Suárez, acaba por conseguir que algunas escenas se resuelvan con éxito, pero sin poderle evitar al espectador la sensación de que, precisamente, esas escenas nada tienen que ver con el resto del film.

En reseña a *Luces de bohemia,* dirigida por Miguel Ángel Díaz, Francisco Marinero[24] subraya que, compensando la dificultad de ser digno trasunto de la novela original, el guión de *Luces de bohemia* cuenta con dos ventajas: la de atenerse a un buen texto y la de contar con la experiencia previa de las puestas en escena. Escasa experiencia sería la recogida de las también escasas puestas en escena de la obra en la España franquista y parte de la post-franquista aunque, ciertamente



ya en 1984, el año anterior al film de Díez, Lluís Pasqual estrenaba *Luces* en el Centro Dramático Nacional con un éxito casi apoteósico dejando un listón muy alto para un público sediento de recuperar a Valle. Mario Camus, el guionista supuestamente beneficiario de esta herencia, resolvió con no pocos quebraderos de cabeza estructurales el juego de simultaneidad, circularidad y simetría que plantea *Luces*.

Fernando Lara señala el «exceso de respeto» a lo escrito por Valle como el mayor daño que aqueja la adaptación de Díez, quien sólo habría utilizado el cine como un medio de mayor audiencia para difundir un texto teatral. Grave acusación del crítico que, por otra parte, se contradice en sus conclusiones en las que, a pesar de las salvedades, sitúa *Luces de bohe-*

[23] Así consta en declaraciones que pueden leerse en Javier Hernández Ruiz, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción*, Madrid, 1991.

[24] F. Marinero: «Luces de bohemia», *Diario 16* (4-IX-1987), p. 37.

mia, como la más cercana al espíritu valleinclaniano porque «no ha mixtificado sus ideas ni le ha utilizado para otras finalidades»[25]. Un estilo opuesto a los trabajos de Bardem o Marsillach, y un estilo, a mi modo de ver, menos interesante.

Divinas palabras, de José Luis García Sánchez, es una de las adaptaciones que mejor ilustra el sentido del concepto que construí al iniciar este trabajo, «valleinclanismos por exigencias del guión», para tratar de explicar y explicarme que la fidelidad es, a veces, la peor de las traiciones. A la pregunta ¿qué es lo que falla en este film para ser una traslación perfecta de la obra de Valle?; creo que la respuesta es: nada. La perfecta caracterización de los personajes, su esmerada dicción y perfecta declamación del texto, el escenario idóneo tan gallego que no puede ser cierto, el casting preciso y de lujo... y esa cámara fría como las aguas del Atlántico deben ser en su pulcritud exacerbada lo que vuelve a provocar la sensación de nuevo fracaso. Para equilibrar la falta de objetividad en mis palabras diré que la cifra de taquilla no fue desastrosa, la banda sonora del grupo Milladoiro es notable, y que Juan Echanove obtuvo un Goya. Pero toda esa información positiva no contrarrestará la falta de nervio fílmico, la falta de emoción de algunas escenas que son, sin lugar a dudas, algunas de las más visualmente violentas de la historia de la literatura no española, sino europea. A mi modo de ver el texto, respetado como si se tratara de palabras verdaderamente divinas, no logra conmover ni vencer la dig-



nidad excesiva de las imágenes; no hay superación del dolor ni la risa, no hay un solo temblor estético que enturbie la lisa superficie de las escenas más pulcras jamás rodadas por García Sánchez. Una ocasión desperdiciada si uno no se aferra a las magníficas actuaciones de Paco Rabal, Aurora Bautista, Juan Echanove y Esperanza Roy. Las de Ana Belén e Imanol Arias, sin desmerecer, quedan por debajo de los mencionados.

Algo parecido ocurre con la siguiente apuesta valleinclaniana de García Sánchez en 1993. A pesar de los Goyas recibidos y las críticas destacando el excelente trabajo de algunos de los miembros de su lujoso reparto (Gian María Volonté en el papel principal de Tirano, Juan Diego y Javier Gurruchaga como Nacho Vegillas y Barón de Benicarlés respecti-

[25] Lara, Fernando «Valle-Inclán en el cine español» en AA.VV: *Valle-Inclán y el cine*, ob.cit., p. 19.

vamente) y a pesar de contar con la prometedora presencia de Rafael Azcona como co-reponsable de la adaptación, tampoco *Tirano Banderas*, por ahora último intento de la industria cinematográfica española de adaptar a Valle, ha logrado ser la excepción que confirmase la regla de recepciones decepcionantes.

Declaraba el director al estreno de la película:

> La extrema dificultad de poner en imágenes la prosa de Valle-Inclán es para echarle atrás a uno. Pero una vez se mete uno en esa tarea, no hay manera de dejarla. Rafael Azcona y yo hicimos cinco versiones del guión. Fue un trabajo duro. La novela se resistía a dejarse atrapar por las redes que le tendíamos[26].



García Sánchez.

Suprimiendo y condensando, el tandem director-guionista quiso reducir el texto a una serie de unidades escénicas manejables para ser rodadas, mientras se dejaba intacto el léxico mestizo y riquísimo, considerado desde su publicación como uno de los grandes hallazgos de la novela. El adelgazamiento de la compleja estructura deja el argumento en puro esqueleto, una opción tomada a conciencia por el director convencido de que «[...] con Valle-Inclán entre las manos, solo se puede ir al grano»[27]. Simplificación máxima pues y final convergente que quiere cohesionar la naturaleza coral de la novela y esquivar la sensación de indeterminación de un final abierto.

A propósito del film, Amparo de Juan Bolufer[28] apunta la dificultad evidente de mantener el tono esperpéntico que se resuelve en múltiples ocasiones apelando a un naturalismo clásico y correcto, basado en un buen trabajo actoral individual, y una planificación cuidada de las escenas. La apuesta crítica de la investigadora puede verse con claridad, e incluso doblarse, asegurando que García Sánchez fluctúa indeciso entre esperpento y naturalismo, expresionismo e impresionismo, caricatura y desenmascaramiento sin decidir cuál es la carta con la que, de verdad, más allá de la autoimpuesta fidelidad al texto de Valle, le agradaría quedarse.

En otro orden de cosas, Amparo de Juan se pregunta ante el, llamémosle, desabrido clasicismo del guión adaptado por García Sánchez y Azcona: «¿Por qué una adaptación fílmica de estas características para *Tirano Banderas* en 1993? Para la respuesta a esta pregunta no solo hay que acudir a intenciones personales sino a

26 Fernández-Santos, Ángel «García Sánchez logra la misión imposible de traducir a imágenes *Tirano Banderas*», *El País,* Madrid, (30 de octubre) 1993.

27 Fernández Santos, art. cit.

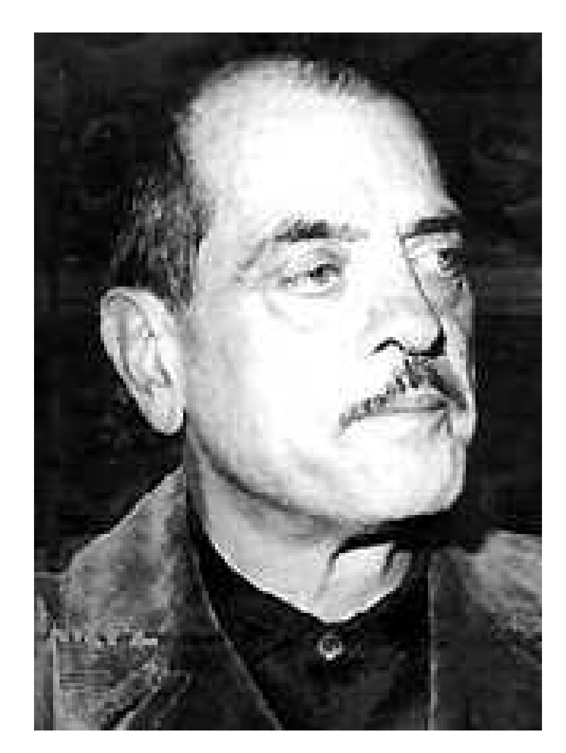
28 De Juan Bolufer, Amparo «Revisitar *Tirano Banderas*», en *Lecturas: Imágenes*, Vigo, Universidad de Vigo, 2001, pp. 375-395.

condicionamientos culturales». De Juan desarrolla la teoría de que durante parte de los años 80 y principios de los 90, la figura de Valle es utilizada por una buena parte de la intelectualidad española como un símbolo de recuperación política e ideológica y que, por lo tanto, se cumplía con creces con el sólo hecho de escoger uno de los textos del autor y representarlo con corrección y fidelidad. No niego la parte de razón puede haber en ese planteamiento, pero me parece motivo insuficiente para disculpar la falta de riesgo y creatividad.

Conclusiones que no aspiran a serlo

Sería maravilloso poder preguntar a cada uno de los cineastas que han adaptado a Valle-Inclán o soñado con hacerlo, cuáles fueron sus motivos. Afinidad estética, compromiso ideológico, interés por la temática, simple encargo...; pero sobre todo me gustaría mucho saber cuántos lo hicieron sintiéndose atraídos por el lenguaje y la exuberancia argumental. Tal vez casi todos lo consideraron, en un principio, la garantía de tener un guión excelente entre las manos y acabaron por pensar lo contrario. Buñuel fue uno de los cineastas tentados por la fuerza de los títulos valleinclanianos pero siempre acabó desistiendo. ¿Cuál era su principal escollo? El lenguaje.

Como si yo imitase una de las magistrales estructuras circulares de don Ramón aunque tan alejada de su maestría como de la Estrella Polar, van a concederme que cierre mis consideraciones como las comencé: ayudada por la figura de Luis



Luis Buñuel.

Buñuel, ese director de historias valleinclanianas que pudo haber sido y no fue. Hubo más ocasión de adaptar a Galdós que a Valle durante la dilatada carrera cinematográfica de Luis Buñuel, pero ambos autores marcan con profunda huella la imaginería del de Calanda. Él afirmó, en más de una ocasión, que el exceso de lenguaje literario, el virtuosismo de ciertos autores admirados como García Lorca o el propio Valle le dificultaban la adaptación cinematográfica:

> Admirábamos a algunos: Ortega, Unamuno, Valle-Inclán. Lo admirable de Valle-Inclán es el lenguaje: arcaísmos, neologismos, mexicanismos, valleinclanismos. Su teatro, a parte del lenguaje, no lo considero interesante. Entonces nos gustaban mucho sus esperpentos. Otros

escritores, como Baroja, nos interesaban menos. Ya entonces estábamos muy influidos por los franceses y buscábamos otros horizontes. Éramos, ¡perdón!, vanguardistas[29].

Paco Ignacio Taibo, periodista y novelista fascinado con la figura de Buñuel, tomó una gran cantidad de apuntes de sus conversaciones en Cuernavaca con uno de los célebres colaboradores de don Luis, el guionista Julio Alejandro. De aquellas sabrosas conversaciones extrajo la misma conclusión: a pesar de haber soñado con adaptar a Valle y haber tenido ocasiones para ello, don Luis siempre rehusó el cometido por temor al lenguaje de Valle. *Tirano Banderas* o *Romance de Lobos* le tentaban pero según Julio Alejandro siempre refunfuñaba: «Hablan mucho». Claro está que esa fobia no le sobrevenía solo ante el verbo valleinclaniano, para Buñuel «en el cine los personajes no deben hablar bien, sino poco y mal»[30]. No hay porque estar de acuerdo con este personalísimo creador cinematográfico pero tal vez el cine basado en la obra de Valle-Inclán tiene en sus palabras una fea sentencia o maleficio que no es fácil de vencer.

Cuando se habla tanto y tan bien de las acotaciones de Valle-Inclán o de sus descripciones breves y brillantes comparándolas con los apuntes propios del mejor escenógrafo parece que eso debería facilitar enormemente el trabajo a los directores de cine y, no obstante, creo que les confunde la mayor parte de las veces, tan atentos se muestran a cada uno de los indicios sin entender todos esos detalles como algo atmosférico, en ningún caso fruto de una intención realista. Precisamente el virtuosismo de Valle con la palabra, responde a una capacidad inusual de crear imágenes. Aquí se entiende la admiración de Valle por el cine, porque el cine era lo que soñaba para su teatro, un arte supremo que mediante una economía absoluta de palabras y tonos pudiera conseguir la emoción estética. Pero mientras ese cine ideal, ese híbrido audiovisual, estaba por llegar él defendía su arte con lo que tenía a mano, con lo que verdaderamente dominaba: el lenguaje. Siempre velando para que el sentido medular de su dramaturgia quedara asegurado de tal forma que no necesitase de la representación escénica para ser teatro. Las palabras huecas, esas con las que jugó y con las que se regaló los sentidos en sus escarceos modernistas, habían dejado de engatusarle hacía tiempo. Obra a obra, fue adelgazándolas, cincelándolas, arrojando las desgastadas a la basura y escogiendo las más puras y expresivas arrebatándoselas a cualquier léxico, convirtiéndolas en un dardo seguro y afilado.

Lo que Valle roba al cine para perfeccionar su obra, no se lo puede devolver en forma de guión cinematográfico; eso es cosa del guionista y del realizador. Creo que se engañan quienes piensan que la mitad del trabajo ya está hecho. Obviamente no pretendo acusar de pereza cinematográfica a los apreciables directores que se embarcaron en la aventura de adaptar al complejo y caleidoscópico Valle-Inclán. Vaya mi admiración por todos

29 *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1999.

30 Taibo, Paco Ignacio «Palabras, ruidos y silencios en el cine de Buñuel», Congreso de Zacatecas, Cervantes Virtual, ww.cvc.es/obref/congressos/zacatecas/cine/ponenias/taibo.htm.

y cada uno de ellos. Si cargué las tintas en el comentario de sus fidelidades fue porque pienso que en la naturaleza de esa virtud, a la que a veces pintan ciega, radica el quid de la cuestión. Radica en la incapacidad o la falta de determinación para efectuar una lectura crítica de los textos de Valle cuando se trata de ponerlos en pie escenificándolos. Cada adaptación atenazada por esos miedos, por esos respetos, no arriesga y, si bien no cae en el fracaso estrepitoso, pierde la oportunidad de rozar el triunfo de una interpretación personal e intransferible, deseable para cualquier director que lleva a la pantalla un guión, ya sea original ya sea adaptado. Tal vez las palabras de Valle no han de ser convertidas en imágenes al pie de la letra, al pie de los argumentos, tomados como esos cartelillos explicativos que interrumpían los montajes del cine mudo. El milagro musical de la prosa valleinclaniana utilizaba sus propios medios para crear sensaciones, imágenes, visiones... ¿es mucho pedir que los directores cinematográficos utilicen sus propios recursos y no los de Valle-Inclán para poder llegar el mismo fin?[31]

[31] Este trabajo fue presentado en las «Xornadas del 2003» celebradas en Vilanova de Arousa bajo el título general de «Valle-Inclán y el cine».

Os artigos que seguen foron lidos nas Xornadas de marzo de 2004 que, baixo o título «Valle-Inclán a escena», foron convocadas polo Exmo. Concello de Vilanova de Arousa.



VIGENCIA HISTÓRICA DEL ESPERPENTO

José Monleón

Para mí, el estar hoy en Vilanova de Arousa, participando en las Jornadas dedicadas a Valle-Inclán, tiene muchas significaciones. Aparte de la de volverme a reunir con un grupo de excelentes amigos, fieles a la obra de don Ramón, encabezados por Margarita Santos Zas, no puedo menos que recordar mi participación en la que fue una de las primeras jornadas, cuando un grupo de personas se movían para evitar que este pazo fuera lo que es hoy, una casa-museo dedicada a Valle. Eran personas que asumían, al margen de sus circunstancias personales, uno de los términos del conflicto que habitualmente se plantea en el sistema capitalista, cuando el valor económico o patrimonial se considera superior a cualquier otro. Ahora, y no por fortuna sino por la evolución de la historia española, la situación es otra. He visto el museo, he visto los libros, y, desde el aeropuerto hasta aquí he tenido una conversación plácida, sin que se cruzaran ninguna de las preguntas que, cuando vine por vez primera, eran inexcusables.

También me ha gustado ver a don Ramón, de quien recordaba la cabeza perdida en la ladera de La Curotiña, en un símbolo exacto del tratamiento recibido de la sociedad gallega durante un largo periodo, verlo, digo, sentado apaciblemente en la estatua alzada frente al mar, con la dignidad que, cuando yo hice la ruta Valle Inclán, en años de franquismo, correspondía a su hermano, notario y personaje respetable.

SOBRE EL INESPERADO ÉXITO DEL ESPERPENTO

A la hora de plantearme mi aportación a estas Jornadas, sentí que, antes que estudiar determinados aspectos de la obra de Valle-Inclán —suponiendo que no dijera lo ya dicho, y mejor, por sus numerosos estudiosos, entre los que ocupan un lugar importante Margarita Santos Zas y la Cátedra Valle-Inclán de la Universidad de Santiago—, me apetecía estudiar algo que, a mi modo de ver, resulta esclarecedor para la percepción de la historia contemporánea, que se nos está volviendo más y más esperpéntica. El mundo no hace sino multiplicar los personajes y las situaciones del esperpento. Y, en este sentido, podría decirse que ningún autor teatral ha tenido tanto éxito, porque ya no es que lo imiten otros autores, sino que, al parecer, muchos líderes políticos leen asiduamente su obra e intentan, sin comprender su alcance, imitar sus personajes.

Esta reflexión sobre el carácter esperpéntico y asumido de la historia contem-

poránea pensé que venía muy a cuento y que tenía mucho que ver con las cosas que pienso y escribo. La reflexión, por supuesto, excede del espacio y el marco de una conferencia. Confío, sin embargo, en que alcanzaré a expresar unas cuantas ideas, a partir de unas notas que, por ejemplo, ha estado a punto de trastocar mi apresurada lectura de *ABC* durante el vuelo. El titular de primera página era una recomendación del actual Presidente en funciones, derrotado en las elecciones del 14 de marzo, solicitando que España no pierda el puesto que ha sabido conquistar recientemente en la historia de Europa. Así que voy a intentar ceñirme al guión que escribí hace unos días.

El esperpento y la historia de España

La primera reflexión giraría en torno a la equivocidad del concepto de esperpento, que, evidentemente, tiene en sus orígenes un sentido distinto al que tiene después de haber sido utilizado por Valle para titular una determinada visión de la historia. Esta referencia a la historia como fuente de la poética plantea ya un enfrentamiento con el método de quienes estudian los fenómenos literarios españoles separando la poética de la historia. Recuerdo ahora el caso de determinados hispanistas extranjeros que, pongamos por caso, analizaban *La casa de Bernarda Alba* como si se tratara de una construcción meramente poética. O se negaban a establecer la relación que existió entre el Federico de La Barraca y el programa cultural de la II República. Justo y necesario es, desde luego, no fundamentar en el análisis político o social el valor de una obra artística. La capacidad reveladora del arte es indisociable del placer estético, y, como tal, crea formas singulares susceptibles del correspondiente análisis, aún a sabiendas de que la obra artística contará siempre con un factor inefable, que escapa a cualquier explicación conceptual. Ahora bien, y ciñéndonos al caso concreto del teatro, tanto la creación como la comunicación suponen la activación de un tejido complejo, del que forma inequívocamente parte la realidad social. Si muchos textos dramáticos considerados excelentes en sus países de origen no interesan en otros lugares se debe, simplemente, a la alteración de una serie de factores sociales e históricos. Y si muchas obras del pasado nos siguen interesando es porque se asentaron en interrogaciones sociales —aunque fueran formuladas por personajes singulares— que, en mayor o menor medida, siguen vigentes.

Así, por ejemplo, las vicisitudes del teatro de Valle en la España contemporánea guardan una clara relación con la historia del país, desde su negación por los preceptistas benaventinos, o las prohibiciones de censura, a su ulterior incorporación a los escenarios españoles. El caso es que muchos de nuestros autores son difíciles de entender fuera de la historia de España. Ha sucedido con Lorca, sucedió también con Buero Vallejo, despojado también de su biografía por muchos de sus estudiosos, sucede con el esperpento, y es también la causa de que, aún dentro de nuestro país, tengamos dos historias del teatro paralelas que corresponden a dos visiones de España, una, justo es decirlo, afirmada oficialmente como la úni-

ca, la otra, a contramano, buscando abrirse camino a través de los siglos.

Es difícil, o quizá imposible, que un extranjero, o incluso un español identificado con la historia oficial de España entienda lo que es un esperpento, a partir únicamente de la definición de Valle.

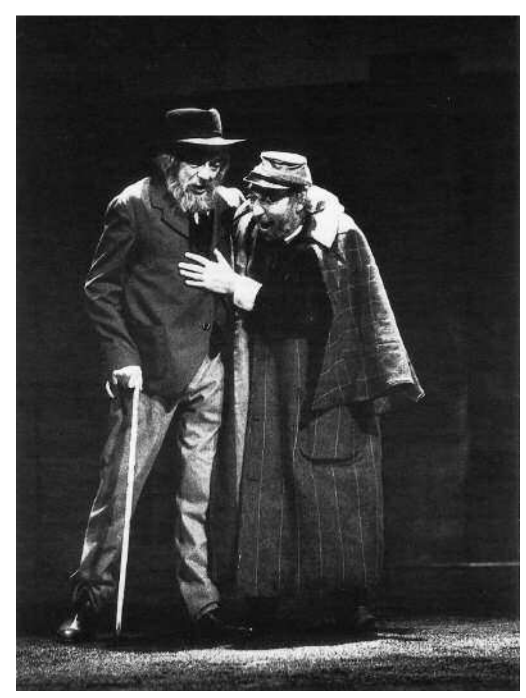
Recordemos esa definición, distribuida entre varias intervenciones de Max Estrella, incluida en la conocida escena de *Luces de Bohemia*:

> MAX.– Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada (...) España es una deformación grotesca de la civilización europea. (...) Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. La deformación deja de serlo cuando está sometida a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

Como vemos, las palabras están llenas de referencias históricas. Lo accesorio, lo más oscuro, es la última frase. La que alude a la estética del esperpento. Lo más claro es la referencia a un tipo de relación entre España y la civilización europea y la inclusión de los conceptos «sentido trágico de la vida española», «deformación grotesca» y el carácter absurdo de las imágenes ofrecidas por los espejos cóncavos.

¿Y cómo entender esas palabras fuera de la vivencia histórica española? ¿Cómo entender su profunda amargura desde una mera interpretación formal de la estética del esperpento?

Creo que, al igual que existe un «sentido trágico» y un «sentido cómico», que conllevan una percepción del mundo, existe también un «sentido esperpéntico», al que, como hemos visto, no son ajenos los conceptos de la tragedia, lo grotesco y el absurdo. Lo que, en definitiva, supondría el haber conformado y dado nombre a un sentimiento específicamente contemporáneo, por más que aglutine conceptos que son familiares en la historia de la literatura y del teatro. Desde el esperpento, tal como Valle lo propone, la visión de la historia se traduce en la selección de una serie de situaciones y de comportamientos «estelares» dominados por su doble condición de grotescos y absurdos, vinculados —y esa es la raíz histórica del concepto— a una determinada percepción de España.



Luces de Bohemia. Centro Dramático Nacional (1984-85). Director: Lluis Pasqual.

De una estética a un juicio social

Yo crecí bajo la Dictadura, cuando éramos «el Imperio hacia Dios», significábamos la «unidad de destino en lo universal», numerábamos los años a partir de la Victoria, «ser español era lo único importante que se podía ser en el mundo», constituíamos «la reserva espiritual de Occidente» y gozábamos de un Caudillo providencial, mientras sufríamos el sangriento ajuste de la posguerra civil, estábamos sometidos a una diligente censura, los Pirineos nos separaban de la depravada Francia y se pasaba hambre, lo cual suponía, en cuanto uno abría los ojos, una percepción de nuestro mundo y nuestro tiempo a la que cuadraba la calificación de esperpéntica. Supongo que muchos de los que vivimos aquella época asumimos un sentimiento que quizá no nos ha abandonado nunca. Recuerdo, por ejemplo, la incidencia de Valle en muchos de los autores del llamado Nuevo Teatro Español, que encontraron en el esperpento la poética de su visión crítica del franquismo.

Ciertamente, la palabra esperpento —lejos ya de la significación que le atribuían los diccionarios antes de su «refundación» por Valle-Inclán— se movió durante mucho tiempo en el ámbito de la crítica literaria. Era un concepto culto, preciso, que aludía a unas determinadas obras de Valle y a los famosos espejos del callejón del Gato. Yo creo que, desde hace tiempo, la palabra ha conocido un trasvase al lenguaje cotidiano, donde es empleada por muchas personas que no han leído a Valle-Inclán, que ni siquiera saben que existió, y, sin embargo, aplican la calificación de esperpento. Es, pues, un concepto que ha pasado a un sector de la sociedad después de haber sido, durante mucho tiempo, un referente literario. Quizá haya sucedido algo parecido a lo que ocurrió con el término «kafkiano», que lo emplean muchas personas para calificar lo absurdo e incoherente sin haber leído jamás a Kafka.

En ese sentido a mi me parece que lo «esperpéntico» es ya un sentimiento que muchos asumen desde una percepción de la historia, sin la menor referencia al teatro de Valle-Inclán.

Antes veíamos que el esperpento maneja conceptos afines, pero que sufren, al integrarse en el la unidad valleinclanesca, una modificación. Repasemos brevemente algunos de esos conceptos, para ver en que medida responden a exigencias distintas a las del esperpento.

Sobre lo cómico y lo trágico

Por ejemplo, sabemos que lo cómico —sin entrar en el repaso de sus sucesivas definiciones, que empiezan ya en la misma *Arte Poética*, de Aristóteles— se concibe hoy como un «choque singular de los contrarios». Y digo «singular» porque, obviamente, para que surja la comicidad tiene que existir alguna relación, insólita, absurda e imprevista, entre los dos términos para que surja una respuesta cómica. Afirmación relevante, puesto que indica que en la percepción de lo cómico va a ser fundamental la aportación del sujeto. Ante un determinado chiste o un «gag» cinematográfico, habrá quien se ría y quien no; como habrá una comicidad inteligente y otra grosera por parte de quien hace la propuesta, precisión que nos vale para

el esperpento. Su percepción exige, como sucede con lo cómico, una creación subjetiva, que explicaría el hecho de que muchas situaciones percibidas como esperpénticas por el que mira , parezcan lógicas y edificantes a quien las protagoniza. Una primera pregunta, nada gratuita, sería ya la de interrogarnos por la relación entre lo cómico y el esperpento. Yo creo que en el esperpento se da un elemento que es también propio de lo cómico: la presencia de dos elementos vinculados por una lógica contradictoria, como sucedía, por ejemplo, cuando veíamos a Francisco Franco, avanzando bajo palio y rodeado por las altas jerarquías eclesiásticas. Eran los tiempos del Nacional-Catolicismo y, al menos para muchos, aquella imagen, en contraste con cuanto sucedía alrededor, tenía una dimensión cómica. Si damos otro paso y confrontamos lo cómico con el humor, aunque muchos —como Alfonso Sastre en, por lo demás, un excelente libro dedicado al estudio de lo cómico— piensen que este último es una simple manifestación del primero, otros creemos que existen claras diferencias. Lo cómico produce una cierta sorpresa automática que nos hace reír, mientras que el humor entraña una conciencia de la contradicción, que genera una respuesta mucho más crítica. Pirandello lo definía como el «sentimiento de lo contrario» y ponía el ejemplo de una mujer ya madura, pintada o maquillada en exceso, al punto de producir cierta risa, hasta que, al conocer su situación personal, la risa se trocaba en conmiseración y pena. En nuestro teatro tenemos el caso de *La señorita de Trevelez,* de Arniches, que, también al principio nos parece un personaje cómico, entregado a un



Franco bajo palio.

romance de novela rosa, hasta que, luego, cuando advertimos su esfuerzo por construir una vida personal frente a las burlas del falso galán, genera un sentimiento tragicómico, que pertenece, según la propuesta pirandelliana, al humor. Más claro aún sería la historia del Quijote, personaje que nadie calificaría de cómico, y que, sin embargo, encarna quizá la mayor expresión universal del humor. Justamente porque la comicidad de sus decisiones —absolutamente inesperadas y desproporcionadas— se contrapone a unos propósitos que merecen nuestro máximo respeto, de donde resulta que, a medida que penetramos en el personaje, que «sentimos» el drama de sus contrarios, las ganas de reír se sustituyen por otra actitud, que es, precisamente, la del humor.

A lo que deberíamos ya añadir que el esperpento no es «cómico» porque no se limita a hacernos reír, ni es humor porque tampoco genera ningún sentimiento de compasión y de solidaridad respecto del personaje sometido a la contradicción. En el esperpento lo que predomina es el rechazo de la contradicción. Un rechazo intelectual, paralelo a la reacción humoral que la imagen de la contradicción nos provoca. Ilustraré mi idea con algunos ejemplos. La figura de Ana Palacio en el Consejo de Seguridad, leyendo un papel escrito antes de escuchar el informe de Hans Blix, asegurando que es evidente que Iraq poseía armas de destrucción masiva, pertenecería al esperpento. Cuando acaba Blix de ofrecer su ponderado informe y solicita un plazo breve para proseguir sus inspecciones, la mayor parte de los países se muestran receptivos. Sólo EE.UU., y su aliado, el Reino Unido, rechazan el aplazamiento de la intervención militar, en función de una política que, como hemos visto luego, se había establecido desde muchos meses antes. En todo caso, quien parece tenerlo más claro es la Ministra Española de Asuntos Exteriores. Situación absurda, cómica y sujeta a esa deformación grotesca que conforma la definición del esperpento. «*Después de lo que acabamos de oír...*», decía nuestra Ministra leyendo las notas escritas antes de lo que todos —los oyentes de la retransmisión televisiva incluidos— acabábamos de oír, que era claramente lo contrario. La situación no es ni trágica ni cómica, ni es, sucesivamente, una cosa u otra. Estamos ante un sentimiento y una percepción de otro género, que es la que nombra el esperpento.

En la preceptiva tradicional, a partir del *Arte Poética*, de Aristóteles, lo trágico es lo propio de los seres nobles y superiores, cuyas desventuras «mueven a la compasión y terror disponiendo a la moderación de estas pasiones», y en cuanto a lo cómico, más allá de la adjudicación tradicional a las personas de baja condición social, es lo cierto que descansa sobre ciertos automatismos a los que ya hemos aludido. De hecho, y al margen de sus orígenes religiosos, ligados a la acción de los comos en las fiestas de la fertilidad, la formalización de la comedia como expresión teatral autónoma suele vincularse a las llamadas «comedias de los bobos», que habrían comenzado, según los historiadores, en la Magna Grecia. Tendrían, pues, mucho de fiestas de liberación y aproximación a los ciclos naturales, al tiempo que, curiosamente, se atribuirían a personajes considerados inferiores, ajenos a los patrones de comportamiento atribuidos a las personas «nobles». Acaso, por aquí podríamos atisbar una reveladora y transgresora relación con el esperpento, que conciliaría en un mismo punto, lo trágico y lo cómico, por cuanto, a menudo, sus personajes se revisten de una caracterización «trágica», noble, que luego someten a comportamientos que son propios de la comedia. Es decir, que son héroes de cartón, seres pueriles caracterizados de héroes, que encarnan la imagen del esperpento. En principio, pues, desde la óptica aristotélica —más allá de la presumible desaparición de su estudio de la comedia, según ha contado Humberto Eco en *El nombre de la rosa*— la tragedia despertaría la atención de espectadores interesados en una visión «superior» de la

existencia humana y la comedia de aquellos otros que participan de la simpleza de sus personajes. No olvidemos que Aristóteles había reclamado la necesidad de que los personajes fueran vistos por el público como «sus semejantes», es decir, como seres cuyas reacciones, independientemente de su condición de dioses o héroes, pudieran se asumidas por los espectadores, a fin de que se produjera el necesario fenómeno de identificación. Lo que supone que la distinta condición social e intelectual de los personajes de las tragedias y las comedias debería atraer un público muy distinto. Cosa que si pudo suceder en un determinado momento, no sucedía en absoluto en los tiempos de Aristófanes, cuyas comedias integran un discurso crítico, nada elemental, dirigido a la clase política, contra la guerra del Peloponeso.

El viejo esquema aristotélico fue pronto rechazado por la práctica teatral. En la comedia latina, a veces son los mismos dioses —y, muy especialmente, el propio Zeus, en sus andanzas amorosas— los sujetos de las situaciones cómicas. Y quizá uno de los signos más emblemáticos de nuestro teatro del siglo de Oro sea precisamente la presencia del Galán y del Gracioso, es decir, del «noble» y del «bobo», con la particularidad —y eso forma pare de la complejidad irreductible de aquel teatro, escrito en el marco de un conservadurismo católico y absolutista, que llegó a prohibir el teatro en determinados periodos— de que, más de una vez, el «gracioso» se muestra más inteligente que el galán, avanzando ya esa confusión de roles que se da en el esperpento. La diferencia radical está, sin embargo, que en la Comedia Nueva esto sucede a contramano, dentro de ese espacio de ambigüedad que Ruiz Ramón ha calificado de la «ironía de los clásicos» —descarada a veces, como en *El caballero de milagro,* de Lope, mucho más sutil en la mayoría de los casos—, mientras que en el esperpento sería poco menos que uno de sus principios.

Galanes y graciosos en el Siglo de Oro

Recuerdo mi experiencia como jurado de uno de los Festivales de El Paso, de los EE.UU: dedicados al teatro clásico español, donde vi una serie de montajes en los que la representación tomaba claramente partido por los criados o graciosos. Animados como estaban los espectáculos por grupos y espectadores chicanos, incluso era frecuente que los nobles de la comedia hablaran en inglés y los criados en español, lo que, en aquel contexto, tenía una clara significación, ya que la mayor parte del público se identificaba con los segundos. Ciertamente para una crítica ajustada a los valores literarios y las significaciones originarias de las comedias aquello era una herejía. Pero era asimismo cierto que las comedias encontraban así, manteniéndose fieles a sus situaciones y a sus personajes originales, un amplio eco entre un público que soportaba un cierto menosprecio de la cultura angloparlante. El noble, el personaje «superior», era, en fin, observado y enjuiciado por el criado, que ya no se limitaba a hacer su papel de gracioso sino que se integraba en la acción e introducía sutiles formas de complicidad

con el público. Así que el papel «declarado» de los personajes se invertía —y de ahí el concepto de «ironía» propuesto por Ruiz Ramón—, y mientras los nobles se entregaban a la representación, un tanto risible, de su condición social —el famoso «soy quien soy»—, los criados se fingían simples sin serlo para poder sobrevivir.

Vuelvo a decir que desde una perspectiva arqueológica, todo esto parece fuera de lugar. Las comedias del Siglo de Oro no se escribieron para un público chicano del siglo XX y lo que yo acabo de nombrar como «sutiles formas de complicidad» sólo son elementos ideológicos y sociales añadidos que pertenecen a nuestro tiempo. Acepto, por supuesto, esta observación. Pero yo no estoy hablando del teatro del pasado, sino de la lectura que de algunas de sus líneas han hecho las gentes de teatro y los espectadores de nuestros días, que son, precisamente, los que han amamantado e impulsado el desarrollo del esperpento valleinclanesco.

En todo caso, de mis palabras anteriores podría deducirse que en el teatro del Siglo de Oro se deslinda un espacio para lo cómico y otro para lo trágico, y que lo significativo de buena parte de los montajes del Festival del Paso era que alteraban la significación de cada uno de ellos, generando una superposición entre la propuesta literal y lo que «veía» el espectador, en buena parte condicionado por el trabajo de los actores.

La tragedia compleja

En esta misma línea, pero a partir de la propia voluntad del dramaturgo, quizá sería bueno recordar cuanto escribió Alfonso Sastre acerca de la «tragedia compleja». No olvidemos que Sastre ha sido uno de nuestros más fecundos autores teatrales de la segunda mitad del siglo XX y un incansable teórico, mal seguido, cuando no injustamente obviado, por la vida teatral española. Alfonso subrayaba como uno de los elementos de la «tragedia compleja» el carácter risible de sus héroes. Muchos personajes entregados a la representación de su «gran papel» causan risa. Se produce un giro, por el cual el hipotético héroe trágico se vuelve un payaso. Esta es una idea que, por ejemplo, estaría en la concepción chaplinesca de *El gran dictador*, aunque con la limitación, en este caso, de que la risibilidad del héroe forma parte de su concepción. Entre la posible risibilidad no querida del tenebroso Hitler del *Mein Kampf* y la voluntariamente elaborada por Chaplin para su Dictador, existe una evidente distancia. La risibilidad de la que habla Alfonso no es el resultado de una determinada deformación estilística, sino algo inherente a la propia realidad trágica, donde, a menudo, surge una inesperada dimensión cómica —la contradicción a la que aludíamos al principio— en su percepción.

Lo cursi

Otra exploración posible podría ser en torno a lo «cursi», como manifestación tragicómica, de la que tenemos en España ilustres ejemplos, como es el caso de *Doña Rosita la soltera*. Estamos ante un personaje risible, tierno, sujeto a fidelidades quiméricas, y a su vez dramático. Como su-

cedería también con *La Señorita de Trevelez*. Son zonas próximas al esperpento, pero distintas, por las que tenemos que cruzar sin detenernos para intentar descubrir cuanto tiene este último de específico.

DON QUIJOTE

Otra figura que se nos cruza de inmediato, y a la que ya hemos hecho referencia al distinguir «lo cómico» del humor es la del Quijote. El personaje tiene, como es sabido y quiso Cervantes —y tal vez deberíamos utilizar nuevamente el término «ironía»— dos lecturas opuestas: según una, la más literal, sería un personaje cómico, entregado a aventuras irreales, hijas de su enfermiza lectura de las «novelas de caballerías». La oposición entre lo que don Quijote imagina y lo que realmente sucede se inscribiría en ese campo de las contradicciones que hemos señalado como la característica de lo cómico. Pero todos sabemos que si *El Quijote* fuera sólo eso no sería uno de los grandes mitos de la literatura universal. El personaje vive de una segunda lectura, según la cual es el portador de una visión utópica enfrentada a las miserias e injusticias del mundo, que nos revela, precisamente, el valor de ese otro mundo imaginado. Por eso, al final de la lectura, nos sentimos quijotescos, sin sentirnos ridículos, cómicos o grotescos. Don Quijote es el portador de una posible lectura de la sociedad que aún siendo irreal conlleva valores con los que nos identificamos. Tampoco eso sería, pues, el esperpento.



Enrique Jardiel Poncela.

EL TEATRO DE HUMOR BAJO LA DICTADURA. JARDIEL PONCELA. «TRES SOMBREROS DE COPA»

Otro espacio cercano podría ser el Jardiel Poncela. En un momento determinado escribió que toda verdad es cómica. Paralelamente, proponía un teatro «inverosímil» frente al falso realismo de nuestros sainetes, y de nuestra comedia benaventina, idea que era compartida por la casi totalidad de los autores que conformaron el «teatro de humor» de la época. De hecho y dado que se trataba de autores que habían mostrado su adhesión al franquismo y que, sin embargo, mal podían sumarse a la cultura, y, por tanto, al teatro, que se derivó de su victoria, la consecuencia fue



Miguel Mihura con la actriz Conchita Montes.

una especie de escape «a ninguna parte», a un mundo ajeno a los horrores de la guerra y la posguerra, donde el juego y la ingenuidad fueran posibles. Uno de los autores más destacados del grupo, Miguel Mihura, había escrito antes de la guerra, una obra, Tres sombreros de copa, donde contraponía el mundo de un grupo de cómicos y artistas de circo con la estructura represiva de la sociedad burguesa española. Lo hacía usando a menudo la «deformación grotesca» postulada por Valle —y presente en las escuelas del humorismo italiano de la época, en las que se inspiraron los españoles— , de la que se derivaba un efecto que iba más allá de lo puramente cómico, para convertirse en lo que Ricardo Domenech calificó de «esperpento cordial», sujeto a un sentimentalismo que no se corresponde con el corte brusco e intelectual del esperpento de Valle. El «sentimiento trágico» estaba ausente, pero la imagen distorsionada de una España rota, cuyas partes representaban los cómicos, de un lado, y los burgueses, del otro, era evidente, y suscitó, en los años cincuenta, cuando al fin se estrenó la obra, el entusiasmo de amplios sectores jóvenes. Entusiasmo que, lógicamente, fastidió a Mihura, que era ya por entonces un autor que rehuía cualquier referencia crítica a la realidad. El caso de Jardiel fue distinto y lo revelador es que cultivando un teatro «inverosímil» y ajeno a cualquier oposición política a la Dictadura, acabara molestando al conservadurismo teatral español, cosa que no sucedía con los restantes «humoristas» de la época. Probablemente porque en el «teatro inverosímil» de Jardiel existían una serie de elementos críticos en los que la sociedad española se reconocía. Afirmar que la verdad es cómica y postular una inverosimilitud sin las concesiones ternuristas o el amable pesimismo del teatro de humor dominante, entrañaba un rechazo de la realidad nacional que molestaba al pensamiento normativo de la época. De manera que cuando escribía obras como *Los tigres escondidos en la alcoba* o *Como mejor están las rubias es con patatas*, y la gente se reconocía en aquel teatro aparentemente inverosímil, lo pateaba. No olvidemos que por entonces se escribían numerosos «juguetes cómicos», que no irritaban a nadie y que, sin embargo, eran aparentes crónicas de costumbres, a veces críticas, como por ejemplo, fue el caso de Alfonso Paso, de quien recuerdo ahora *Juicio contra un sinvergüenza*. Eran caricaturas, excesos, bromas, enredos, donde,

como en muchas películas norteamericanas, se denunciaba a los «sinvergüenzas» para mostrar la moralidad del sistema, ajustadas, en términos formales, a los mecanismos tradicionales del juguete cómico y el melodrama. Ese no era en absoluto el caso de Jardiel que buscaba en lo «inverosímil» el modo de escapar a los patrones establecidos de comportamiento. Todo ello con una exasperación, que tenía mucho más de huida de la realidad que de mera evasión. Jardiel se refugiaba en lo inverosímil para encontrar la verdad. Exasperación patética que no se dio en los restantes autores humoristas de la época, mucho más propensos a utilizar el ternurismo como elemento conciliador. La simpatía que mereció de algunos de nuestros jóvenes autores, alineados en la oposición a la Dictadura, sería probablemente un indicio revelador. Pero, una vez más, hemos de decir que estamos lejos del esperpento.

El teatro del absurdo: ¿está en la condición humana o en la historia?

Si nos planteamos ahora el concepto de «teatro del absurdo», creo que en el término se han dado también dos concepciones muy distintas. Cuando, en un momento dado, llevada por cierta actitud patriotera, cierta crítica española afirmó que *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, era un precedente de todo el «teatro del absurdo», muchos sabíamos que no era verdad. De las distintas significaciones del concepto creo que hay dos muy claras: una, representada básicamente por Samuel Beckett, según la cual el «absurdo» es una expresión filosófica o metafísica de la condición humana, en tanto que seres condenados a la incomunicación, y otra, que refieren el «absurdo» a una realidad histórica y social corregible. No es que los seres humanos sean absurdos, lo que es absurdo es su historia, de la que se deriva su incomunicación y su crueldad. Si el absurdo estuviera en nuestra condición no habría ningún drama; lo hay porque no nos reconocemos como tales y lo sentimos como un factor impuesto y, por tanto, corregible. En los debates de la época, un cierto marxismo doctrinal consideró reaccionario el teatro del absurdo, porque, al presentarlo como algo inherente a la condición humana, estaría negando toda posibilidad de revolución o de cambio; posición que no era compartida por otros críticos y autores, que partiendo también de su filiación marxista, consideraron que el absurdo era la expresión de sociedades históricas, que debían ser modificadas.

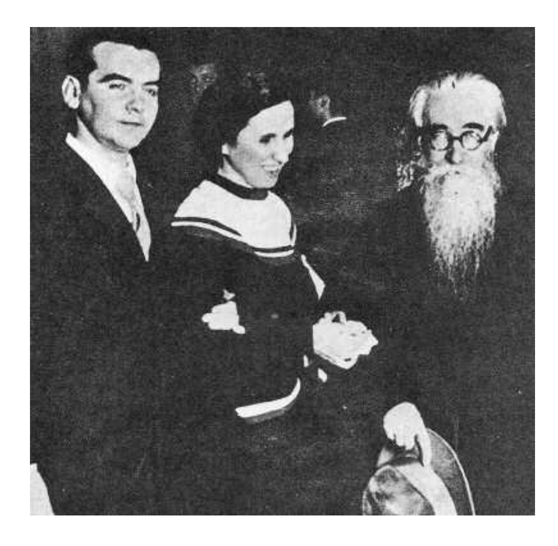
Pienso que nunca podríamos situar el esperpento en la primera concepción. Es decir, en la consideración de que el «absurdo» es inseparable de la condición humana; por el contrario, si cabría aplicar el término a una estimación de determinadas realidades históricas, que revelan esa condición a la luz de una exigencia crítica de racionalidad, El absurdo, en fin, es una «creación» humana, sujeta a un determinado discurso histórico. Por eso, precisamente, podemos percibirlo desde fuera de él.

Entendido así el «absurdo», sí que forma parte del concepto del esperpento, que se alza ante nosotros como un gesto que rechazamos por expresar una representación de la historia en la que nuestra razón

no se reconoce. Representación que deriva su comicidad, una vez más, del choque de contrarios, en este caso entre nuestra propia conciencia histórica y la imagen que el gesto esperpéntico nos propone. Pensemos, por poner un ejemplo, en la visión que nos ofrece don Friolera del cuerpo de carabineros y del honor de sus integrantes, que nos resulta risible y «absurda» no en sí misma sino, obviamente, desde una percepción razonable de la sociedad y del cuerpo de carabineros. Sabemos que no es que los carabineros sean así, sino que existe una determinada historia que quiere que sean así, y ese choque entre lo que los personajes realmente son y el rol social o histórico que asumen sería, a mi modo de ver, la primera aproximación al concepto del esperpento.

El esperpento en la tradición histórica española

En España tenemos muchos antecedentes, elaborados en distintas expresiones literarias, o, simplemente, en los manuales de historia y en numerosas expresiones del poder. Esa es, quizá, una de las razones de que el esperpento valleinclanesco no haya tenido en otros países la comprensión y aceptación que, en la opinión de los mejores críticos españoles, se merecía. Recordemos, al efecto, la referencia a la historia de España o al «sentido trágico de la vida española», incluidas en el breve fragmento de *Luces de Bohemia* que transcribíamos al principio. Son muchos los casos en los que hemos propuesto, en el ámbito escénico de otros países, el esperpento, como la muestra de nuestro gran teatro del siglo XX, y la acogida ha sido finalmente decepcionante. Como si no entendieran lo que para nosotros era evidente. Cuando comparamos, por ejemplo, la proyección de Lorca y de Valle en la escena internacional, vemos la superioridad abrumadora del primero, un autor, por lo demás, alimentado también por factores inscritos en la cultura popular española, o, incluso, la andaluza. Sin embargo, su poética, a pesar de ello, ha sido objeto de una atención que nunca se ha dado en el caso del esperpento de Valle, pienso yo que por ser una expresión inseparable de una percepción histórica profundamente vinculada a la experiencia española.



Lorca, Pura Ucelay y Valle en el estreno de *Yerma* (1932).

Creo que es aquí donde está la clave del problema. Si decimos que el esperpento se inscribe dentro del absurdo histórico, tener conciencia de la existencia de este último es un supuesto básico. Y pienso que la sociedad española —a partir ya de su pluralidad cultural y religiosa originaria— ha sentido la presencia de ese absurdo en innumerables ocasiones. Cuando en Europa había Reforma, aquí hicimos

Contrarreforma, cuando tuvimos la gran literatura del Siglo de Oro, tuvimos también la picaresca, cuando, más modernamente, en Europa se empezaba a plantear la construcción de una Europa laica y democrática, aquí nos esforzábamos en afirmar que éramos diferentes y constituíamos la «reserva espiritual de Occidente». Lo anunciaban los carteles oficiales, lo repetían los ministros, lo decían los maestros en los colegios, no como una razonable defensa de nuestras singularidades culturales, sino como un muro que nos «separaba» del resto de Europa, es decir, de un discurso de principios y deberes que empezaba a tejer las bases de un nuevo orden internacional y, en todo caso, de un orden europeo. Muro que explica, perfectamente, el hecho de que muchos de nuestros europarlamentarios todavía crean que su labor en la Unión Europea consista, simplemente, en conseguir la mayor ración de pastel posible, sin entrecruzar ese objetivo con un discurso mucho más profundo y transformador. El discurso político, en fin, que ha dado pie, entre trancas y barrancas, a la creación y desarrollo de la Unión Europea.

Otra vez la España eterna

Antes me refería a la España de mi juventud, a la España regida por una Dictadura establecida por el resultado de una Guerra Civil, donde, sin embargo, volvía a proclamarse una grandeza nacional escasamente atenta a la realidad de los millones de españoles —muchos de ellos, en el exilio— vinculados a la causa republicana. Aquí teníamos una opinión dominante aliada a los intereses de Hitler y Mussolini, que incluso alentaba ciertas expectativas imperiales, sobre la base de que los países del Eje ganaran la II Guerra Mundial y quizá nos permitieran entrar en el reparto de algunas tierras. Fue entonces ocupamos la ciudad de Tánger, que poseía un estatuto internacional, con un espíritu que hemos visto recientemente remozado en la literatura realmente esperpéntica, de la «recuperación» del islote Perejil. Yo escribí varios artículos en *Triunfo*, que luego reuní en un librito, *Treinta años de teatro de la derecha*, estructurados como una contraposición entre la España que vivíamos y la España que nos contaban los escenarios. Lo que, de un lado, eran los juicios sumarísimos y las penas de muerte del ajuste de cuentas de la posguerra, o la División Azul, o la incomunicación con la historia reciente de la cultura, y lo que nos contaban las obras de mayor éxito. ¿Sabéis cual fue la consecuencia? Me llamaron desde la Dirección General de Seguridad y tuve el honor de que me prohibieran el uso de la hemeroteca, puesto que al poner las páginas de los periódicos frente a los argumentos de las comedias, lo que hacía era mostrar cuanto había en los escenarios de esperpento latente, de imagen propuesta que no resistía la confrontación con el mundo que teóricamente representaba. Ante posiciones como la mía, se afirmaba que el teatro debía cumplir una función «evasiva» y que, por recordar una frase de Benavente, «bastantes dolores sufría el mundo como para recordárselos al espectador desde los escenarios». Argumento en cuyo análisis no voy a entrar ahora, pero que vale la pena recordar para situar el problema en sus

verdaderos términos. El gran teatro de todos los tiempos ha contribuido a la revelación, a través de muy distintas poéticas de lo real —nunca de la fotografía—, mientras ha habido otro que, también valiéndose de muy distintos procedimientos formales, ha tendido a construir una imagen aquietadora de esa realidad, simplemente sustituyéndola.

Recuerdo que entre los materiales de la hemeroteca que me valieron la excomunión estaban los anuncios de determinados comercios que saludaban con entusiasmo y un lenguaje exaltado al Ejército vencedor. Cosa que, simplemente, reproducida unos años después, junto a las comedias evasivas y algunos elementos desgarradores de la realidad española producían un efecto esperpéntico. El resultado fue que los últimos artículos de la serie hube de escribirlos sin ninguna referencia a las noticias que, debidamente censuradas, aparecían en la hemeroteca.

El espectáculo de los clásicos

Y todavía, en este repaso apresurado de las experiencias que jugo pertinentes para avanzar en el objetivo de esta reflexión, tendría que hablar de las representaciones de los clásicos griegos en el teatro de Mérida, donde asistí, primero como crítico, y del que fui, con la llegada de la Democracia, director por un periodo de seis años.

En razón de esa experiencia personal introduzco en este trayecto el periodo en el que José María Pemán fue el autor de «versiones poéticas» de los más grandes autores del teatro occidental, desde los trágicos griegos a Shakespeare. Generalmente, tales versiones, iban acompañadas de puestas en escena presididas por una gran espectacularidad, con la consecuencia final de diluir los conflictos fundamentales en ejercicios literarios, apuestas escenográficas y figuración abundante. Un repaso de los comentarios que merecieron en su día las representaciones de las grandes tragedias «políticas» de la Grecia antigua, quizá nos situaría ante otra aproximación no deseada al esperpento, en la medida que se producía un choque entre la propuesta originaria y su reformulación espectacular. No, porque la tragedia no exigiese el espectáculo, sino porque éste último se alzaba de espaldas a las preguntas o conflictos expresados en la primera. De nuevo se cruzaba una cierta retórica que ha aparecido a menudo en la vida política española cuando se ha hinchado el gesto espectacular para reducir o corregir las significaciones de la realidad.

Todos estas consideraciones quizá conduzcan a pensar que el «sentido esperpéntico» es algo que se aprende, que resulta de un ejercicio continuado de la observación de la historia. Y quizá quien no haya vivido esas experiencias y no haya asumido una cierta conciencia de sus características, no tiene ese sentimiento. Lo que explicaría, según antes apuntábamos, por qué, siendo Valle un autor tan importante y tan claro para nosotros, en otros países no se le entienda o se le entienda mal. Simplemente porque son sociedades que no han vivido como nosotros el sentimiento «histórico» de la contradicción, de las imágenes oficiales opuestas a lo que muchos percibían como realidad.



Los cuernos de Don Friolera. Zascandil (1985). Director: Carlos Vides.

EE. UU. : DEL SUEÑO AL ESPERPENTO

No hace muchos días, hablando con una muchacha norteamericana que está estudiando arte dramático en Madrid, salió a relucir el tema del esperpento. Yo intenté explicárselo en términos teóricos y ella me repitió que no veía su singularidad respecto de otras formas tragicómicas a las que antes he hecho referencia. Intenté buscare un ejemplo en la historia reciente de su país. Y le conté, salvando siempre el respeto que me merece el pueblo norteamericano, la llegada de Bush al portaviones, vestido de paracaidista, para anunciar ante la tropa el fin de la guerra de Iraq y el triunfo de la democracia en medio de grandes aplausos de los soldados. La muchacha me aseguró que, al fin, después de varias aproximaciones teóricas, había entendido lo que era el esperpento por primera vez. Es risible, provoca el rechazo, e impulsa una reacción que resume un juicio político. Me pregunto, en todo caso, si el esperpento no es hijo del fracaso político, de la perdida de crédito por parte de los portavoces del Poder. Quizá, en este sentido, los Estados Unidos de América estén viviendo —como un día vivimos en España, cuando se fueron vaciando de significado las grandes palabras— un curso acelerado, que se revela en el creciente rechazo del discurso radical y planetario de su Presidente. Es muy

significativo que el esperpento de Valle sí haya sido entendido en las sociedades latinoamericanas. Cuando uno lee el teatro de Enrique Buenaventura, destacado autor colombiano muerto no hace mucho, o confronta el discurso teórico de la democracia representativa del país con la terrible desigualdad económica, la violencia cotidiana, la guerrilla y el narcotráfico, siente de inmediato que aquel bordea a menudo los términos del esperpento. Y lo mismo podríamos decir de otros países de aquel Continente que han vivido en ese desajuste histórico, en esa disociación entre realidad social e imagen oficial, durante la Colonia y después de su Independencia. Distinto, por ejemplo, es el caso de Francia, desde cuyo racionalismo y chovinismo general es muy difícil que surja el reflejo que «descifra» el esperpento. El francés, como el inglés, o el sueco, se sienten parte de su país; carecen de esa distancia que muchos españoles sí han tenido respecto del Estado, y que explica, por ejemplo, que hoy muchos encaren los problemas de nuestra convivencia refiriéndose al Estado español en vez de a España. Mientras el personaje se considera parte de la acción no es consciente de la posible dimensión esperpéntica de sus comportamientos, como ha sucedido siempre y sucede hoy con muchos líderes políticos. Debe salir de ella, abandonar la representación y tomar la necesaria distancia para que surja la conciencia de su actuación esperpéntica. Si volvemos a *Los cuernos de Don Friolera*, veremos que una de sus claves está en que el protagonista confunde el uniforme con la imposición de un concepto del honor que, de no llevarlo, sería distinto Lo cual, para nosotros, que estamos fuera, se traduce en la percepción de un esperpento.

Cuando Valle escribe *«si un hombre se ahorca, el diablo se ríe del que se ahorca»*, no creo que sitúe el esperpento en el nivel del diablo; el esperpento es el que mira al que se ahorca y al diablo. Sin cuya distancia, en fin, no cabe el sentimiento esperpéntico. Y son muchas las historias de los pueblos que no han dado pie a la existencia de esa distancia, consiguiendo una general identificación entre la sociedad y su imagen oficial. Este es un hecho de enorme importancia en los EE.UU., donde he tenido ocasión de vivir dos años como profesor invitado de diversas universidades. Pienso que es un pueblo que ha ascendido hasta ocupar un primer puesto en las relaciones internacionales de poder y que quizá, en su mayor parte, sólo ahora ha empezado a tomar una distancia crítica respecto del Estado. De hecho, son los fracasos, los que contribuyen a establecer esa distancia crítica. Y EE.UU. ha sido hasta hace poco un país muy satisfecho de su historia, donde sólo acontecimientos como fue la Guerra de Vietnam o es hoy la Guerra de Iraq introducen el necesario nivel de preguntas. De aquellos dos años, recuerdo, por ejemplo, los informativos de televisión, donde las noticias de todo el mundo estaban siempre vinculadas a la presencia de los Estadios Unidos. Unos países eran amigos y otros menos, o en unos lugares las cosas iban mejor que en otros, pero la línea de interés entre el telediario y la audiencia venía dada porque «en todas partes» ocurrían cosas vinculadas a los Estados Unidos. Se tenía el sentimiento generalizado de pertenecer al «mejor de

los países posibles» y desde ahí ofrecer una visión del mundo donde, obviamente, había muy poco margen para percibir el esperpento, aunque sí, llegado el caso, para interpretarlo. Donde los pueblos apenas se han reído del poder, donde se toman «al pie de la letra» —aunque sea para rechazarlos— los grandes pronunciamientos, donde los símbolos no han perdido crédito, es prácticamente imposible que surja el esperpento, que es, justamente, una expresión de su perversión.

Los países pobres pueden ofrecer imágenes miserables, pero difícilmente esperpénticas. El esperpento está vinculado a una contradicción entre el gesto, ajustado retóricamente a la imagen de grandeza, presente o histórica, de un país, y la puerilidad de su contenido. El personaje esperpéntico asume una solemnidad fantasmal, que conforma el carácter grotesco y absurdo, es decir, esperpéntico de la historia contemporánea. En el caso de los EE.UU., la diferencia entre la imagen de varias décadas atrás, cuando aparecía como el país de los avances democráticos, y la actual, en la que se ha definido como el Eje del Bien, es evidente, y está contribuyendo a la extensión del sentimiento esperpéntico.

Sociedad y clientela

Situándonos ahora dentro del texto español, me parece evidente que la relación que propone Valle entre el esperpento y el espectador es de naturaleza distinta a la que se ha propuesto habitualmente entre nosotros. Es curioso que un hombre como Ramón J. Sender, en su conocido libro dedicado a Valle, acabe, después de juzgarlo un gran escritor, por condenarlo como autor por no seguir las normas de la escuela benaventina. Normas que quizá podríamos resumir en la necesidad de colocar al espectador por encima de la obra, es decir, por hacer de ésta una servidumbre. Principio que no se cumple en el caso del esperpento, que supone una fractura de la relación de clientela, por cuanto el autor propone una visión de la historia que puede herir el pensamiento del público.

El ejército, ámbito del esperpento

Todos sabemos que los elementos «esperpénticos» se dan en numerosas obras de Valle y que los tres esperpentos así calificados son, en muchos órdenes, una especie de conclusión de toda su obra. Pues bien, ateniéndonos estrictamente a *Martes de Carnaval*, no debe sorprendernos que *Las galas del difunto, Los cuernos de Don Friolera* y *La hija del Capitán* se integren en una referencia militar. Ni tampoco ha de extrañarnos que la Dictadura militar de Primo de Rivera ocupara una parte importante en su biografía. No se trataría de concluir que los esperpentos constituyen un ataque al Ejército; eso sería una burda simplificación. Lo que hace Valle es enfrentarse con una de las expresiones más nítidas del Poder, que es el verdadero objetivo de su crítica. Visto desde la óptica y la época de Valle, el Poder se sujeta a una formalización —en la palabra, el gesto, la norma declarada, el comportamiento, la imagen— del cual el Ejército habría sido una de sus expresiones más teatrales, y, en esa medida, más idóneas para el es-

perpento. Es, una vez más, la mirada sobre el Poder desde fuera del Poder, o, con otras palabras, un cierto juicio popular de la historia oficial.

GESTO, ESPERPENTO E IMAGEN

Y ya que he hablado de «gesto», creo que es un concepto contemporáneo muy vinculado a la expresión esperpéntica. Cuando un personaje habla, intenta explicarse y, se introduce en la complejidad de un pensamiento, difícilmente puede ser esperpéntico. Lo que genera la imagen esperpéntica es el abandono del discurso racional por el gesto, del que pueden formar, parte por supuesto, también las palabras gestuales. Son situaciones en las que los personajes «teatralizan» el discurso reduciéndolo a gesto. Si, por volver a la realidad española, yo escucho un discurso razonado del poder en favor de la guerra de Iraq o uno en contra, me sentiré inclinado a aceptar o rechazar los argumentos sin que medie en ningún caso el sentimiento esperpéntico. El problema surge cuando ese discurso intenta reducirse a un sólo gesto fundamental. Y es en ese gesto donde yo descubro la condición esperpéntica de todo el pensamiento. Eso es muy importante en nuestra época, porque el valor del lenguaje visual está potenciando más y más el valor de los gestos. Sabemos que hoy buena parte de los políticos de todo el mundo cuentan con asesores de imagen, que son personas que les preparan el gesto. Los políticos, en general, ya no hacen discursos, es decir, exposiciones de criterios para afrontar determinados problemas, sino que representan gestos, donde las palabras tienen el carácter de eslóganes ajustados al gesto. La televisión establece imágenes gestuales con las que se suple el discurso, exactamente igual a como sucede con la publicidad, sin otro ánimo que «vender» el producto. Lo cual, en definitiva, está contribuyendo al crecimiento de la percepción esperpéntica del mundo.

Reflexión que en realidad nos sitúa ante una contradicción, que no se da en el campo de la publicidad mercantil, pero sí, en buena medida, en el ámbito de la política. En tanto que la manipulación de las noticias y la reducción del discurso a meros gestos acaba descubriéndonos el sin sentido de aquello que teóricamente se quiere potenciar.

Esta sería una de las causas de lo que hemos llamado «vigencia histórica» y no meramente teatral del esperpento. Es decir, de un sentimiento generalizado que se produce frente a las pantallas de la televisión o ante las páginas de los periódicos.

DON FRIOLERA ESCONDE LOS CUERNOS

Volvamos a *Los cuernos de Don Friolera,* que se representó, bajo la censura franquista, con varios cortes, incluido su título. La obra, montada por un Teatro Universitario, para un Festival universitario, se llamó *Don Friolera,* decisión ejemplarmente esperpéntica. Luego, podríamos hablar de la respuestas que ha suscitado la referencia al «compadre Fidel», orientadas en un sentido populista y en la elaboración de un falso lenguaje «valleinclanesco», a mi modo de ver, puramente formalista y alejado de la indagación de

Valle-Inclán. Citemos, finalmente, el pasaje donde Valle aclara una vez más la vinculación del esperpento a la historia de España:

> La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los autos de fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos que Torquemada. Es una furia escolástica. Si nuestro teatro tuviera el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como La Iliada. A falta de eso tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática.

Una España, contemplada desde la otra España, da el esperpento. Hoy la «globalización» ha generado también una globalización del esperpento. Y medio mundo ha empezado a descubrir el gesto esperpéntico con que se manifiesta el otro medio.



Visión panorámica de la obra de Valle-Inclán (1890-1930)

Rodolfo Cardona
Anthony N. Zahareas

La obra de Valle-Inclán consta de dos elementos básicos: primero, el afán de transformar modernamente los modos tradicionales de hacer literatura para así desarrollar nuevos medios de comunicar mensajes; y, luego, la producción densa de una serie de géneros literarios en torno a ese afán de experimentar. Así que la totalidad de su literatura está segmentada en obras de géneros distintos, cada una de las cuales representa un experimento moderno respecto a los medios artísticos heredados de la tradición. Estos géneros particulares se han cultivado sistemáticamente a través de casi cuatro décadas, lo cual indica una serie de transformaciones sucesivas, particularmente las que se han sometido a modernos experimentos literarios. No se trata de una simple acumulación de distintos experimentos y de ahí obras genéricas; se trata más bien de un proceso experimental a lo moderno, históricamente bien coherente: en cada nuevo género literario se evidencia el afán de los medios, experimentar por medio de la riqueza del lenguaje, la utilización de cierto vanguardismo, la fusión de lo elitista con lo popular junto con una profundidad de visión. El aspecto genérico varía de una obra a otra pero su estética se identifica bien por el logrado experimento en torno a las formas literarias a su disposición.

En lo que sigue nos referimos a los géneros mayores de la producción valleinclaniana y tratamos brevemente no de los contenidos de las obras, sino de sus estructuras concretas a la luz de las normas de cada género elaborado. Este tratamiento supone omisiones a la vez que compresiones, pero lo que importa es la coherencia y continuidad de las relaciones problemáticas entre historia y estética.

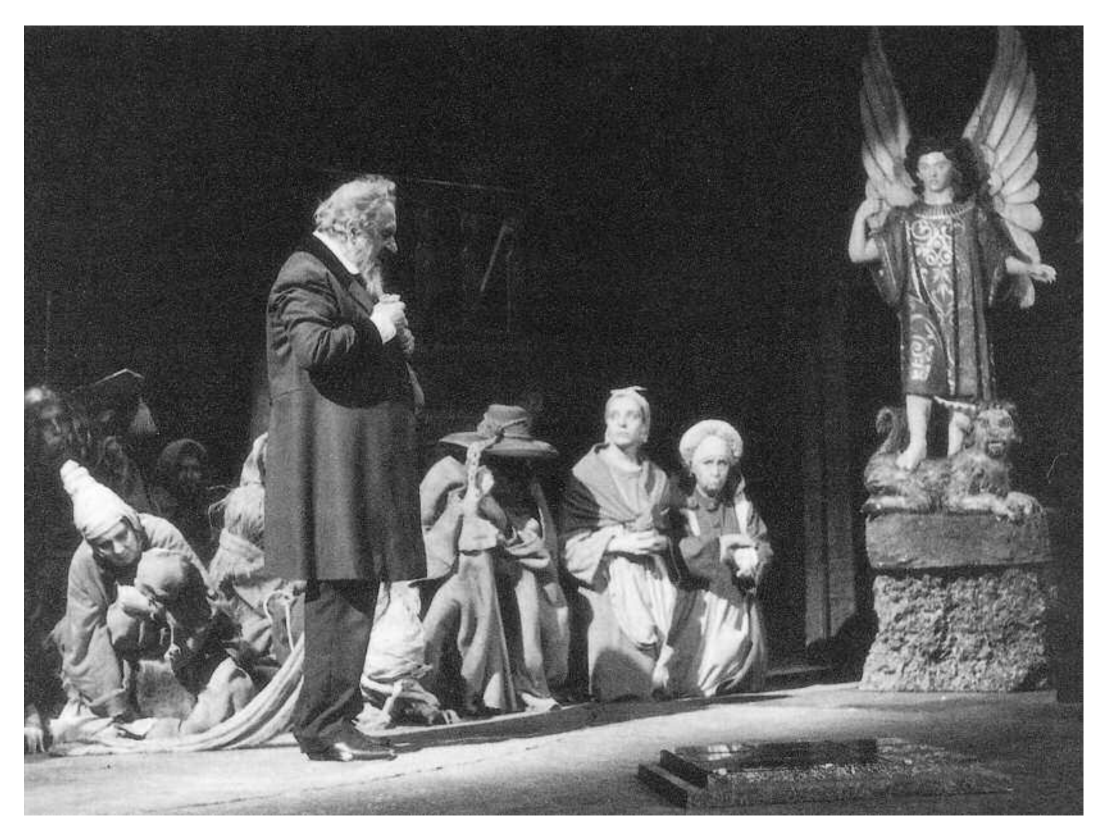
[1] LAS CUATRO *SONATAS* se han caracterizado por su acusado sensualismo, la búsqueda consciente de un estilo lingüísticamente musical, muy refinado (el rítmico «fue Satanás»), la exaltación del amor como exaltación erótica y la obsesión por la muerte. El Bradomín, malicioso y estéticamente «feo, católico y sentimental», como seductor y esteta del amor, era también *esteta de la escritura*. Así son las reglas del juego narrativo a través de las cuatro sonatas músico-narradas: como con todos los géneros de «pseudo-autobiografía» literaria, (incluso las picarescas, confesiones, memorias o diarios), el autor Valle-Inclán, decidió que el protagonista mismo narrase por escrito sus memorias. En esto sigue las reglas del género de «vidas». Dentro de las normas narrativas de una «vida» o «confesión»,

sólo Bradomín, al escribir ahora sobre su pasado, puede explicar por qué, así de repente, le entró el deseo o el deber de decir la verdad sobre sus relaciones eróticamente íntimas con cuatro mujeres diferentes, tan diferentes como las cuatro estaciones del año. Como confesiones de aventuras eróticas, las *Sonatas* revelan la obligación o el deseo del narrador de decir verdades sobre sí mismo, de descifrarse a sí mismo ante sus lectores respecto a lo que hasta ahora era secreto... (parafraseando a Foucault) como si la urgencia de confesar su propia propensidad sexual del pasado siempre es más importante que la de confesar cualquier otro tipo de pecado.

Una decisión como la de convertir en el presente erotismos presumiblemente reales del pasado en sonatas artificiosas exige aclaraciones. A diferencia del truco facilón, *deus ex machina*, las aclaraciones del por qué se confiesa uno, han de venir de la misma estructura narrativa del cuarteto. ¿Cúal pues es la «posición» (o «ángulo») desde la que Bradomín (en su papel de narrador que le ha otorgado Valle-Inclán) aborda cada uno de los episodios pretéritos de sus amores vividos por él? Narrativamente, los pasados amorosos de Bradomín, por nostálgicos, son ya unos pasados *no renovables*: se puede confundir, así, el pasado real de Bradomín con el pasado mnemónico que le ha sido transmitido al lector como escritura. El pasado se transforma, conscientemente, en una «construcción» de memorias hecha por el viejo seductor que lo ha narrado: él opta por estética, es decir, por interpretar por el medio musical de tonos sonatines los episodios de unos amores de antaño.

La problemática del género tradicional se ha modernizado: ¿de qué manera puede razonar el viejo Bradomín sobre un pasado en el que, no siendo joven, ya no puede intervenir activamente? Sólo por el medio de su ficción, estructurada a sabiendas como cuatro sonatas. Así el género autobiográfico, al adaptarlo Valle-Inclán, ha incorporado dentro de la «primera persona» de su inventado protagonista, su modo de estructurarse que, como cualquier historia, es un proceso continuo de interacción entre el narrador, Bradomín y los hechos amorosos de sus memorias. Históricamente, se trata de un diálogo sin fin entre el presente del viejo y el pasado del joven. No es, por tanto, sólo la conciencia del seductor la que determina la representación de sus eróticas; es también, su ser social de escritor, a raíz de haber sido seductor, lo que determina su conciencia y el punto narrativo de sus cuatro sonatas de amor. Ya en la primera fase de su carrera de escritor, Valle-Inclán realizó, dentro de los patrones del género de pseudo-autobiografía, una solución estética al problema histórico de que el pasado depende de las exigencias del presente.

[2] En la trilogía de *las Comedias Bárbaras* (de una cronología al revés pues la segunda, *Águila de Blasón* y la tercera, *Romance de Lobos* salieron en 1907-1908, mientras que la primera, *Cara de Plata* en 1922) el protagonista es la imponente figura del mayorazgo, Montenegro quien, en todo lo que hace y dice, representa el mundo feudal en una sociedad arcaica y estamental de la Galicia finisecular.



Romance de Lobos. Teatro María Guerrero (1970).

Montenegro encarna las fuerzas históricas del aristócrata cuya casa y familia, al correr el tiempo, se ven cada vez más llenas de relaciones conflictivas. Como don Quijote o el rey Lear han venido a menos. No cabe duda de la influencia del género shakespiriano del drama histórico y trágico. Dentro de la sociedad de castas, según Valle-Inclán, «de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetas, lo mejor —con todos sus vicios— era... lo desaparecido», es decir, como su protagonista, los mayorazgos; y según L. Cernuda, es lo que dotó al teatro español de «una dimensión trágica que antes no tenía».

La historia dramatizada de los Montenegro es la tragedia de la incongruencia debido al anacronismo: dado el estilo altivo de su vida anterior al de la época actual, la tragedia del mayorazgo radica en que el nuevo mundo (que no comprende bien ni acepta) le lleva en torbellino a un futuro que él, contra la corriente, trata de dominar con orgullo, sueños y violencia. ¿Cómo puede un patriarca orgulloso, abandonado u odiado por los hijos, mantener los nobles valores del pasado durante los cambios radicales del mundo moderno? ¿Tiene conciencia de que las cosas del pasado a la luz de los cambios del presente, parecen incoherentes? Se le ha dado a las consecuencias tradicionales de la tragedia claras bases históricas porque se han intensificado las ideas, valores y sentimientos por medio de los cuales el individuo noble está vinculado a la nueva

sociedad, cuyas colectividades y los otros individuos viven y sufren los cambios que él niega.

La trilogía de las *Comedias Bárbaras*, no obstante sus referencias históricas, no es un documentario del fin de un mundo arcaico. El mundo trágico del artefacto (llamémoslo el mundo ficticio) no es idéntico al mundo real o histórico de la Galicia en que Valle-Inclán vivió. Así que, dada la importancia del factor histórico de estos dramas sobre mayorazgos, hay que considerar al mismo tiempo otro grupo de normas, las que se articulan adentro del texto dramático.

La tragedia histórica consta de dos elementos básicos: la figura central del mayorazgo y una serie de escenas en torno a esa figura. En cada escena se repite, directa o indirectamente, la presencia del mayorazgo (en comparación y contraste con su esposa enajenada, sus malos hijos vs. el único bueno, los criados, los conflictos con los religiosos, los pobres, etc.) así que se logra una unidad dramática de las escenas dispersas.

El anacronismo del noble económicamente venido a menos es el aspecto que cohesiona todos los elementos de la estructura dramática. Dicho anacronismo se representa desde muchas perspectivas así que sale como un aspecto secularizado de la tragedia del mayorazgo y su casta —es a la vez realidad social de la ideología de la tradición aristocrática y metáfora histórica de una nobleza venida a menos—. Algo como entre don Quijote y el rey Lear, los dos burlesca y patéticamente desadaptados.

La ideología clasista de feudos y derechos heredados se manifiesta en la tragedia histórica de Valle-Inclán como la representación imaginaria de las relaciones sociales que existían fuera del texto dramático. Todo el peso de la nobleza de antaño, con sus grandezas y sus cegueras, se ha encarnado en un «pater familias» que o no puede o se niega a cambiar en medio de los cambios. Esta representación imaginaria se manifiesta en situaciones dramáticas de continuos choques entre el mayorazgo y los otros personajes, sobre todo sus hijos que se han degenerado en «lobos».

[3] EL TÍTULO *LA GUERRA CARLISTA* para las tres novelas históricas (1907-1909) revela con respecto al proceso historiográfico, *cómo se hace la historia*. Para representar una versión épica de la causa carlista, el historiador inventa a un narrador que a su vez empieza por una selección provisional de los hechos o documentos y por una interpretación más bien carlista a la luz de la cual se ha llevado a cabo dicha selección, sea esta selección suya o de otros historiadores.

Conforme va trabajando, tanto la interpretación como la selección y ordenación de los datos sobre los carlistas (el Antiguo Régimen, la facción republicana, detalles de luchas o conductas sanguinarias) van sufriendo cambios sutiles y acaso parcialmente inconscientes, consecuencia de la acción recíproca entre ambas. Y esta misma acción recíproca entraña reciprocidad entre el pasado de la guerra (por ejemplo, la indisciplina del «gerifalte de antaño» el histórico cura Santa Cruz) y el presente del narrador que, sin duda, admira cada vez más el he-

roísmo de los curas, labradores y señores.

Según las reglas genéricas de una novela histórica, el narrador ideado por el historiador es parte del presente, en tanto que sus hechos narrados pertenecen al pasado, es decir, como en toda historia, el historiador y los hechos de la historia se necesitan mutuamente. Sin los hechos de las guerras entre los carlistas y el gobierno, la narración carece de raíces y es huera; y los dispersos hechos históricos, sin el historiador, muertos y falsos de sentido. La novela histórica sobre las luchas entre carlistas y el gobierno, según el género histórico elaborado por Valle-Inclán, es una construcción del escritor, pues, en el mejor de los casos —cuando existe documentación—, se pueden a través de la narración verificar varios hechos, no la interpretación de ellos. Y la *Guerra carlista,* a pesar del brebaje histórico que filtra los dos últimos volúmenes del ciclo, no pretende ser otra cosa que una novela.

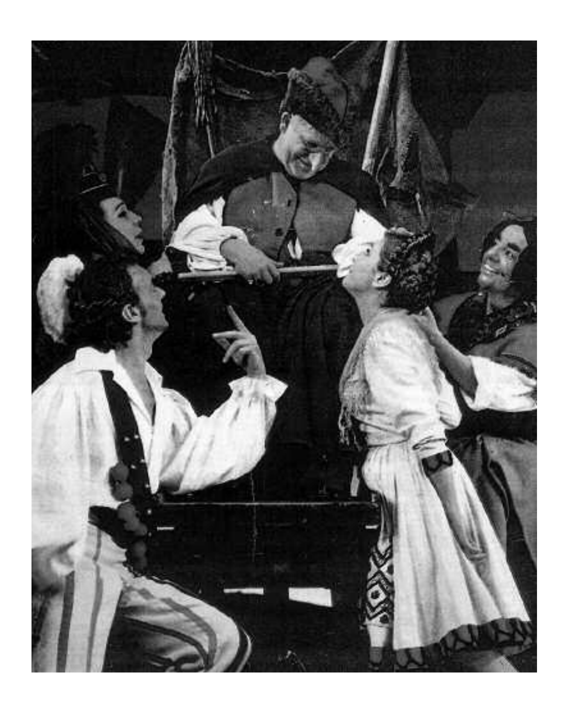
Aunque en la novela histórica cobran importancia los hechos y personajes históricos, se sugiere al mismo tiempo una transformación que empieza a apoderarse de todos los diversos acontecimientos de esta guerra civil desde el mismo momento en que ocurrieron hasta llegar a ser legendarios. *«Cómo se hace la historia»* del carlismo equivale a *«cómo se hizo su leyenda»*. Poco a poco la totalidad de los acontecimientos se desmorona y los episodios de la historia se funden en el pasado. Todo lo que queda de los hechos en el tiempo actual del narrador ha pasado a la custodia de una colectiva y por tanto caprichosa memoria. La imaginación (a veces determinada por partidismos y otros factores políticos) se adueña de los acontecimientos y los reconstruye (consciente o inconscientemente) mediante otros fragmentos, formando así de los dispares fragmentos históricos una construcción más bien ideal.

Todo el proceso de *«cómo se hace una leyenda»* está implícito en estas tres novelas históricas. Los aspectos legendarios de la historia de los carlistas en su lucha persistente contra el gobierno de Madrid (tachado por ellos de «liberal» y por tanto «degenerado») es a través de las tres novelas lo que debe de destacarse del pasado de España. Si a los historiadores se les plantea el problema historiográfico de cómo analizar la naturaleza del sentido del pasado en la sociedad española, Valle-Inclán, *«por estética»*, ha creado un narrador que adopta una posición más bien favorable hacia los valores de los que a la larga perdieron.

[4] AUNQUE LAS *FARSAS* DE VALLE-INCLÁN admiten varias lecturas, incluso las políticas y, además, se refieren a sucesos históricos (en particular, de la época isabelina), el objetivo de toda la tramoya caótica que se reproduce como una historia burlesca de la política española es cosa de risa. Estas parodias burlescas encierran dentro de sí «los aspectos más superficiales del reinado de Isabel II: la conducta sexual de la reina y del rey y la ambición de dinero de los grandes personajes de la corte». (Schiavo). Quizás la única manera de abarcar la totalidad de parodias burlescas en las farsas de Valle-Inclán es aproximarse a los géneros elaborados sobre los aspectos de las monarquías ya debilitadas y corruptas como obras pura-

mente divertidas. El autor de farsas en general parece más preocupado por la elaboración de artificios burlones y de chistes a veces vulgares o juegos irónicos y creatividad cómica (sobre todo a costa de la pomposidad) que por el desarrollo de temas transcendentales del estado regido o históricos de políticos conflictos tanto dañinos como inevitables. Se entiende. Dada la amalgama de elementos cómicos y serios, sentimentales y a la vez grotescos corren paralelamente los dos procesos de poner en ridículo y censurar.

La vida política de los españoles se ha convertido en un espectáculo divertidamente trivial, sólo porque en ambos, historia y ficción, se representan acciones absurdas a la vista del público. En este caso, dan de sí un espectáculo de figuras triviales en otro momento crítico más que determinar las condiciones políticas del país.



La enamorada del Rey. Dirección de José Luis Alonso, 1967.

La realidad del artificio farsesco, sin embargo, por trivial que sea, funciona históricamente como metáfora política del histórico espectáculo español. Se ha trivializado lo que en la historia es un proceso de politiqueo, al mismo tiempo que se trivializa eficazmente la representación teatral de ese proceso. *La Farsa de la reina castiza* está compuesta de dos mitades: en una se destaca una mujer común, licenciosa, una manola; y en la otra, nadie menos que la reina de España. El sentido de este juego burlesco consiste en que en ambos casos la figura de la reina se nos aparece disfrazada: en el primer caso, es la reina disfrazada de mujer de mundo vista en bailes populares; en el otro, la mujer de mundo disfrazada de reina cuyo trono, debido a sus escándalos, corre peligros de caer. La relación «reina-chula» es la base de situaciones fársicas pero también puede crear otras significaciones. Por ejemplo, una reina hecha mujer erótica, continuamente dada a la conducta sexual, de ademanes ingenuos y ridículos, que se comporta como chula, ella y su conducta irresponsable son cosas de risa. Pero, al enchufar lo trivial en la historia de la nación, el lector no olvida que este personaje es la reina de España, cuya conducta afecta a la situación del país. De ahí que se considere que «El antecedente más importante de *El ruedo ibérico* es, indudablemente, *Farsa y licencia de la reina castiza*». (Schiavo).

A muchos les parece casi obsceno ali-

gerar, frivolizar y trivializar, en ficción, lo que es en la realidad tan angustioso. Nos hemos reído mucho precisamente porque aquí, como en toda parodia de contenidos políticos, se trivializan las políticas, como si carecieran de importancia, como si por achicados, los monarcas y espadones fueran figuras triviales de cartón sacadas de los cómics. El destino del país de repente depende de una carta indiscreta de amor de la reina, que se ha convertido en el medio de un chantaje político y en cuyo negocio todos quieren participar. Parecidos conflictos dentro del palacio (como símbolo del Estado) provocan inevitablemente un montón de ridículas derivaciones (anticipando obras como «*El Gran Dictador*» de Chaplin o las parodias de los hermanos Marx).

El artificio dramático de trivializar la representación de una tragedia nacional —que no la tragedia misma—, a través de muñecos que determinan la historia del país, capta eficazmente los efectos caóticos de la política del siglo XIX. El objetivo es no glorificar la monarquía y parodiar sus escándalos por el proceso conocido de rehacer la historia, (re)deformándola.

Las soluciones estéticas proyectadas en las farsas de los problemas históricos de España son hacer constar que la farsa palaciega en el corazón de la historia nacional del tiempo isabelino, ha sido más trivial y por tanto más grave que las ficciones burlescas de Valle-Inclán sobre ella.

[5] *Los cuernos de Don Friolera* provee el puente entre el género de *Farsas* y el nuevo género de esperpento. En la tradición literaria adaptada por Valle-Inclán el marido deshonrado (sea el Otelo de Shakespeare o el Gutierre de Calderón), al concebirse como «médico de su honra», acaba por matar a la esposa inocente que le resulta sospechosa de adulterio. Así que ya en la tradición dramática, más o menos según las ocasiones, el vengador parece convertirse en una figura de absurdo patetismo. Puede así, en potencia, ser prisionero de algún rígido código de honor, como lo es en los tiempos modernos el personaje militar don Friolera (antes era el Gutierre de Lope de Vega y de Calderón), que a modo robótico de pelele repite cómo «en el Cuerpo de carabineros no hay maridos cabrones». No habrá lugar dentro de una «trigedia» de la tragedia tradicional sino para una conclusión: hay que matar como suelen hacer los héroes deshonrados pero, además «a él a ella al perro y al gato». Cada hombre por tanto, según el Estrafalario de Valle-Inclán, lleva ya en sí las semillas del muñeco, de su propia farsa. En este aspecto los muñecos del Bululú trivializan (como en las *Farsas* o en el cine mudo de Chaplin o Brecht, Cervantes o Rabelais, entre otros muchos) el «pundonor» heroico y masculino: el «deshonrado» es un «cornudo» más y su tragedia personal no es otra cosa que una vulgar «cornología» farsesca. Igual que en un tablado de muñecos, el espectador contempla aquí, simultáneamente, la ilusión «trágica» de la realidad junto a la realidad «burlesca» de esta ilusión.

Si examinamos el esperpento en términos de los factores básicos de un género nuevo —estructura, estilo, tradición literaria, perspectiva y contenidos— es difícil no repetir lo repetido respecto a las



Los cuernos de Don Friolera. Teatro del Matadero. Director: Cesar Oliva.

características siguientes: teatro dentro del teatro, es decir, elaboración moderna de la metáfora, *theatrum mundi*; deformación sistemática *a lo grotesco* de la cultura española por el medio de técnicas de estilización; una desvalorización del sentido trágico por ser anacrónico y una nueva versión fársica de las tragedias tradicionales; el distanciamiento estético o la enajenación del autor respecto a sus personajes inventados; momentos paradigmáticos de la moderna y «miserable» historia de España; y burlas violentas de las corrientes ideológicas por medio de las cuales los españoles perciben la sociedad española. El proceso esperpéntico de deformar no la realidad histórica (la cual, según la estética del esperpento, ya se ha deformado por sí misma), sino las representaciones de ella, nos ayuda a leer a otros autores con más eficacia.

También vale el esperpento para leer más de cerca, por ejemplo, a Galdós. Al final de *Doña Perfecta* los lectores son claros testigos de que la muerte del liberal Pepe Rey en Orbajosa ha sido ordenada por su tía, pero dentro de la narración, a la gente de Orbajosa no se le informa que ha sido un crimen cometido por DP y Caballuco. El texto esperpéntico exige una lectura diferente de los textos tradicionales.

Como en el primer esperpento, *Luces*, el asesinato del prisionero político «compensa» (lo que es un dato difícil de aceptar) y, a menos que los lectores se distancien y miren cuidadosamente su historia como si estuvieran alejados de ella, las cosas no cambiarán.

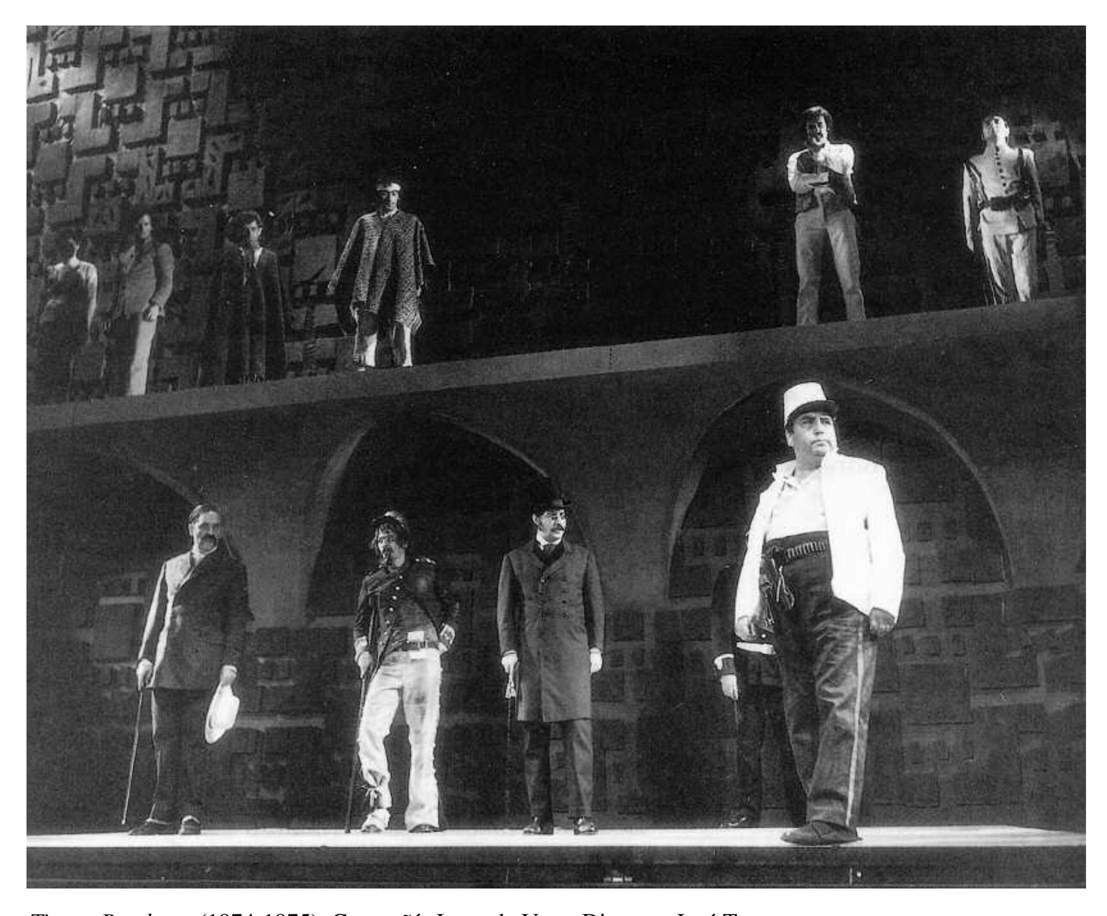
Valle-Inclán, aquí en el primer esperpento, no sólo convierte en espectáculo una tragedia política más, sino también (como en el caso de *Doña Perfecta* de Galdós) su exitoso encubrimiento grotesco. Las verdades tragifársicas de la historia nacional están representadas, dialécticamente, en términos de las versiones falsificadas por el estado español.

De ahí la función moderna del experimentalismo de Valle-Inclán. La deformación grotesca de la historia, en *ficción*, está estructurada modernamente como una *contradicción*: por un lado, en el nivel esperpéntico del espectáculo sobre bohemios, no se revela la identidad histórica, es decir, simbólica de los varios personajes y, al destacar en los diálogos y acotaciones modernizadas toda la gesticulación grotesca de marionetas, hace que cada es-

perpento represente un aspecto artificioso y por tanto aparente o falso de la realidad histórica de España; por otro, sin embargo, y a la vez, en el nivel referencial y por tanto simbólico de la «lectura» de las acotaciones escénicas y diálogos dramáticos (los dos productos del arte de deformar) *no se oculta nada* sobre la dimensión histórica de los personajes fantochescos —españoles vistos en su afán de ser o no ser españoles—. Al contrario, el público observa en todos sus detalles pertinentes todo lo que en el Madrid brillante pero hambriento de muñecos es en general histórico sobre la política oscilante, la justicia corrupta, la economía caótica y la hipocresía de la prensa. (¿Qué dirá mañana esa canalla prensa de los periódicos, se preguntaba el paria catalán?). El tópico de «encubrir» crímenes e injusticias se transforma en la muy extraña unión entre artificiosas grotesquerías artísticas y conocidas realidades históricas. Así que la fusión artística del grotesco moderno en el teatro (según Max Estrella) de mojigangas es, en la realidad de la lectura del esperpento, la base de toda una estrategia de Valle-Inclán: la solución del todo estética para unos problemas del todo históricos.

Esta es la razón por la cual vale examinar de nuevo sus esperpentos, pero ahora en términos de los varios artistas conocidos de la modernidad que ofrecen válidas tendencias paralelas; al no ocultar el hecho de que el espectáculo grotesco de sus esperpentos ha sido artificiosamente construido, un público español no puede dejar de reflexionar críticamente sobre lo que suele suceder con los medios de comunicación, sobre las «situaciones trágicas» de España y sobre los modos de su representación en el arte y en la prensa. La nueva estética de Valle-Inclán refleja una creencia según la cual un género tradicional, en ficción o en historia, debe ser revolucionario para modernizarse. No puede irse más lejos respecto al proceso de cambiar radicalmente el aparato formal de géneros tradicionales. Se expone por medio de la estética que la historia, en su pretensión de ser históricamente auténtica, es fraudulenta. Como escritor moderno (quizás más allá que Eliot, Pound, etc) Valle-Inclán supo renovar el aparato mismo de las diversas representaciones de las historias.

[6] Respecto al desafío de captar una visión demiúrgica, casi «astral» de la historia moderna, eliminando sistemáticamente los obstáculos de la cronología, por medio de técnicas puramente estéticas (como yuxtaposiciones de acontecimientos, narraciones cortadas y descompuestas, anacronías de tiempos deliberadas, profusión de segmentos, montaje de dialectos, además de deconstrucciones gramaticales y sintácticas, etc.), Valle-Inclán lo logra (ya se ha dicho), en la que se ha dado en llamar su novela suprema, de «tierra caliente», *Tirano Banderas*. Escribiendo contra las narraciones tradicionales, ha logrado construir lo que se podía designar un nuevo híbrido género, el montaje narrativo. Contra la rutina y la pereza mental de los lectores de su época. La prosa experimental de esta novela, a raíz de su nuevo género del esperpento y bajo el influjo del cine mudo, es un modelo de la forma en que se ha de cambiar no sólo el contenido político sobre las ti-



Tirano Banderas (1974-1975). Compañía Lope de Vega. Director: José Tamayo.

ranías políticas representadas en narraciones o dramas de índole histórico, sino también y sobre todo, reconstruir formalmente su aparato artificial de cómo se han de transmitir contenidos históricos a los lectores.

La transmutación de aparato genérico de una narración política ha de estimular a los lectores —incluso provocarles— a pensar claramente sobre cómo se les está presentando el poder de tiranos y déspotas, o incluso sobre cómo éstos podrían haber sido diferentes. Huelga añadir que la estética de deformar los conflictos históricos del Nuevo Mundo bajo el velo de lo grotesco, por artificiales que fuesen los resultados, no es en modo alguno desinteresado políticamente. La cuestión implícita que, al parecer, se planteaba Valle-Inclán a sí mismo en aquellos años post-esperpénticos, era si se debería abandonar los esfuerzos de elaborar géneros literarios o descubrir alguna función histórica más productiva para la ficción.

Valle-Inclán «metamorfosea» toda esta tradición con la libertad de un «plurilingüísta» demiúrgico. Tanto ha metido mano como estrategia estética que, en el aparato lingüístico de la narración, que ni se digna aparecer en la novela. El resulta-

do es dar la apariencia de varios simultaneísmos casi mágicos, líricos, cinematográficos y, cierto, míticos. Se trata de una presentación fraccionada de diversas imágenes brillantemente realizada para dar sensaciones de un continuo movimiento simultáneamente en espacios y tiempos diferentes (como en el cine mudo de los años 1915-1925, siluetear figuras; sombras de momias; fatalismos de superstición; gachupines vs indios; levantamientos y atrocidades, etc.). Hemos dicho «dar apariencias» porque, en efecto, al desaparecer el autor logra, simultáneamente, estar en todo y controlarlo todo. Como un verdadero dios-demiurgo quiera.

Se trata de los medios modernos de producir géneros literarios. El caso de *Tirano Banderas* vale como modelo estético para toda la producción literaria de Valle-Inclán. La visión grotesca de los fatalismos políticos del mundo latinoamericano, como la misma realidad social vivida en la historia del Nuevo Mundo, sólo es inteligible en *Tirano Banderas* a través de su moderna estructura narrativa, artificialmente segmentada dentro de los patrones del género a modo de marcos instantáneos. El fragmentarismo modernista es parte de un «todo» en el cual los elementos políticos no se yuxtaponen como en un saco donde cabe todo, sino que, a modo de montaje artificiosamente organizado, se encuentran distribuidos en una lectura según una organización «descentrada» del conjunto. Se han cambiado radicalmente los principios estructurales del sistema narrativo mediante varios medios retóricos o lingüísticos de deformación. Es esta organización fragmentaria que a modo del cine mudo determina la función grotesca que desempeñan en cada situación siluetas, momias, atrocidades, supersticiones, gachupinismo, utopías, politiqueo, etc.

El resultado es convertir las dos ambigüedades de la narración, la lingüística y la geografía temporal, en una visión de sincretismo cultural del todo artificial pero a la vez lleno de pertinentes y, por tanto, inquietantes referencias históricas.

[7] Los puntos comunes a los dos «autos para siluetas» y los dos «melodramas para marionetas» se cifran en el título de la colección: *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927): dentro de los límites del «género chico» (v. J. Rubio y A. Zahareas), los graves pecados y las muertes violentas que resultan de ellos han de ser representados en escenarios teatrales no por actores que tradicionalmente se presentan bajo máscaras de los personajes, ni por marionetas o siluetas *en sí*, sino por actores históricos que ante el auditorio han de moverse, hablar y gesticular como si fueran muñecos. Metafóricamente, los títeres están sometidos forzosamente al capricho del titiritero que sabe mover los hilos de la farsa. Todas estas situaciones dramáticas han de ser representadas por actores que, para captar la esencia de los personajes del retablo, actúan como marionetas triviales.

Dentro de una atmósfera comprensible a la razón, llena de sugerencias de magia, misterios, supersticiones, la rebelión de instintos, etc., los montajes de Valle-Inclán manifiestan un saco donde caben todas las impresiones plásticas de la teatrología moderna: hay teatro dentro del teatro, allí

donde unos representan papeles de otros y pierden la capacidad de distanciarse y acaban siendo lo que pretendían ser. Ahora bien, este proceso de *«estética por estética»* tiene sus consecuencias: por una parte, las cuatro obras están ceñidas al proceso de transformar las ideologías sobre pecados (aquí pasiones por medio de las cuales las marionetas o siluetas se enfrentan a sus dilemas tanto humanos como sociales) en representaciones ilusorias, y por tanto ridículas, de sus apuros; y por otra, se destaca de forma trivial, pero brillante, el proceso marionetológico de cómo se llega a la degeneración.

Este proceso estético (que en las mismas acotaciones sale como *«acaso una inaccesible categoría estética»*) impide la reflexión tradicional sobre alternativas, ya que semejante opción no hace sino sustituir una ideología por otra, purificar la estructura del retablo de los autos y melodramas, eliminando las lecciones ético-morales o conductas ejemplares. Esto equivale a eliminar de los textos dramáticos todo dogmatismo, pero no por eso el sentido de la ética o de la justicia. Todos los dogmas y doctrinas, representados por muñecos, se han reducido a clichés: han venido a menos. A la luz de los factores inauténticos de la historia se destaca (casi con un desafío provocador) la autenticidad de la estética, o sea, el proceso estético de metaforizar problemas históricos. En todo esto las cuatro obrillas corresponden al proyecto estéti-



La cabeza del Bautista. Teatro Universitario de Murcia (1973). Director: Cesar Oliva.

co de Valle-Inclán (de hecho son culminación de ello). Predominan los efectos estéticos y por tanto *Ligazón*, *La Rosa de papel*, *La Cabeza del Bautista* y *Sacrilegio*, son teatrillos que están vinculados a las ideologías corrientes, no por lo que dicen, sino por lo que no dicen. De ahí el valor histórico del artificio de una marionetología grotesca sea para Valle-Inclán el aspecto históricamente muy serio que yace bajo la estética trivial de marionetas o siluetas.

[8] AUNQUE FORMA PARTE de la manera esperpéntica de representar historias, las nueve secciones del *Ruedo ibérico*, distribuidas en tres novelas históricas, son elaboraciones del conocido género episodio nacional. Según las características de este género, publicado casi siempre por entregas, cada una de varias acciones o situaciones parciales de la historia se enlazan de algún modo con otras hasta formar un conjunto de la historia nacional. Si el pasado constituye la materia prima de la historia, los objetivos del episodio nacional son recopilar y dar forma literaria a la memoria colectiva del pasado. Así el episodio nacional sólo se hace mediante el proceso conocido de una elaboración o revisión «secundaria». Se trata de elaborar o revisar documentos históricos, reduciendo las discrepancias de una historia masiva en nombre de una deseada coherencia.

Por tanto, la estructura genérica de un episodio nacional tiene por objetivo no yuxtaponer los episodios ya dispersos de una historia nacional sino más bien organizarlos como si fueran una representación orgánica de la historia nacional. Al elaborar este género en el *Ruedo*, Valle-Inclán lo ha cargado con una sucesión de cuadros plásticos en donde gesticulan diversos personajes como peleles desde una multiplicidad de perspectivas, cuyo ángulo central es contraponer recíprocamente la gran historia oficial de España con la llamada historia pequeña de las vidas cotidianas. A una unidad de trozos históricos se agrega otra unidad y otra más y así por el estilo. De esta forma acumulativa se va constituyendo, plástica y escénicamente, una serie de microcadenas narrativas. Esta serie plantea distintos planos que al sucederse continuamente constituyen la narración montaje del *Ruedo*.

El desafío de Valle-Inclán es captar aspectos descentralizados. La única esencia central en una historia poco coherente es el continuo conflicto absurdo de intereses creados y una disparidad grotesca en las representaciones de esta esencia central. *El Ruedo* es una novela histórica, eso sí, pero escrita por los medios de una narración disgregada, dispersa, diversa e incluso irregular. El objetivo de la estética del Ruedo es enfocar el principio de la deformación estilística para mostrar de qué manera esta deformación se debe a la relación de la ficción con la historia, algo que Galdós había ensayado, a su manera, en los cuatro últimos episodios de su quinta serie.

En aquel entonces Valle-Inclán creía y declaraba que la novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. De ahí su propósito en el *Ruedo ibérico* de hacer la historia de España desde la caída de Isabel II hasta la Restauración. Es decir, el episodio nacio-

nal se ha convertido en y es parte de una metafórica corrida. Esta visión desde el aire depende de la posición que ocupaba Valle-Inclán respecto al pasado reciente de España y en particular las relaciones que para él existían entre el pasado hacia 1868, el presente hacia el final de la dictadura de Primo de Rivera y el futuro de España dada la política absurda de su pasado. Se yuxtaponen varios trozos episódicos para crear, como en el puntillismo pictórico, una vibración cromática. Al burlarse «de todo y de todos», la cantidad de personajes que desfilan por los espacios escénicos de este «episodio nacional» acaban de parecerse a «enanos patizambos que juegan una tragedia». Es una distancia estética impresionante: «Yo tengo a mis personajes siempre de cara... pero no les sigo como un mendigo, ni un parásito...».

El proceso historiográfico de la *Guerra Carlista* se repite unos 18 años después, pero con mucha diferencia durante la época de los esperpentos. Los lectores han de entender el conjunto de unas trágicas mojigangas pasadas referentes a varias figuras nacionales, pero también han de entender por tal «un fabular novelesco» sobre dichas mojigangas. El narrador de Valle-Inclán ahora desea influir en cómo el lector español debe leer su pasado de crisis absurda y por tanto no deseada, en una totalidad estructurada y visión grotesca por el medio moderno de trucos ingeniosos y fragmentos aislados. Así que en la deformación grotesca de la crisis nacional se han de afrontar dos estructuras: «una» es histórica, la de la crisis vivida por los españoles y el narrador, la de las absurdas experiencias ya sufridas, incambiables pero recordadas ahora por el narrador; y la «otra» es el discurso narrado o escrito de esta crisis sufrida, es decir, el pasado episódico del «ruedo ibérico» como objeto literario del narrador. Valle-Inclán utiliza los materiales históricos en tanto conjunto de las épocas enteras de degradación política. De ahí la razón por qué deforma a su sociedad burguesa de arriba abajo (tal y como los mismos españoles lo han hecho). Dados los «apogeos de irrealismos», Valle-Inclán ve los problemas de España, como contradicciones inherentes a las estructuras social y política existentes. Por fin se ve en España una quiebra cualitativa, un venido a menos grotesco y por eso el único medio de cambiar es la revolución que, absurdamente, nunca llega o, peor, llega falsamente.



TRAXEDIA DE TERRAS DE SALNÉS

Eduardo Alonso

Cando o Centro Dramático Galego encargoume a dirección de *El Embrujado*, dentro do espectáculo teatral que baixo o título xenérico de «Valle Inclán 98» recollía, amais deste texto: *Las galas del difunto* dirixido por Xosé Martíns, *La cabeza del Bautista* dirixido por Helena Pimenta e *Ligazón* dirixido por Manuel Guede, configurando con todos eles un espectáculo de máis de tres horas de duración, eu xa fixera un intento, naquel momento frustrado, de montar este texto. Foi a finais dos anos setenta, dentro da programación das produccións da compañía «Teatro Antroido». Xa entón, este texto, que algúns tachan de excesivamente disperso, parado e sen unidade na acción, mal construído e profusamente literario, provocara en min unha atracción e un encantamento difícil de explicar, poñéndome un dogal como La Galana a Anxelo que levei ata o 1998. Vinte anos de condena coma un ánima en pena.

Eu so tiña referencias de catro postas en escena de *El Embrujado* anteriores a miña, a da súa estrea en 1931 no Teatro Muñoz Seca de Madrid, dirixida, como se sabe, polo propio Valle-Inclán, da que vin algunha fotografía, («drama estático» chámalle a crítica de Enrique Díaz Canedo en *El Sol* do día seguinte a estrea), outras dúas moi posteriores das que so teño os repartos (gracias a Juán Antonio Hormigón), unha do T.E.U de Zaragoza en 1963, dirixida por Alfonso Azcona e outra da Compañía Nacional Ángel Guimerá dirixida por Juli Pañiella e con escenografía e figurinos de Isaac Díaz Pardo, en 1972. Sei que poucos anos antes da miña, estreouse en Madrid unha montaxe desta obra pero cando puiden organizar unha viaxe para vela xa non estaba en cartel. Polo tanto, cando me puxen a traballar sobre a miña montaxe, non tiña visto ningunha outra posta en escena desta obra, cousa que non me pasaría con case ningunha das outras obras que me gustaría montar de Valle-Inclán, como poden ser *Divinas palabras* ou *Los cuernos de Don Friolera*, por poñer dous exemplos e das que teño visto máis dunha posta en escena.

A min parécenme moi reveladores o título e sobre todo o subtítulo definitivo da obra: *Tragedia de tierras de Salnés*; efectivamente, todos os posibles Salnés están na obra de Valle-Inclán. Desde a comarca real, centro das Rias Baixas galegas, que vai desde as montañas ate a illa de Sálvora na bocana da ría: «Dejad paso monteses», di airada a Galana, ou esa Diana de Sálvora co naipe na faltriquera, ate o Salnés mítico das *Comedias Bárbaras,* de don Juan Manuel Montenegro e das trave-



El Embrujado. Director: Eduardo Alonso.

sías nouturnas e infernais, a mar desbocado, entre unha e outra ribeira da ría. Pero sobre todo está o Salnés simbólico de *La Lámpara Maravillosa*:

> La Tierra de Salnés estaba toda en mi conciencia por la gracia de la visión gozosa y teologal. Quedé cautivo, sellados los ojos por el sello de aquel valle hondísimo, quieto y verde, con llovizna y sol, que resumía en una comprensión cíclica todo mi conocimiento cronológico de la Tierra de Salnés.

Seica a comarca recibe o seu nome dunhas salinas nela instaladas e que desapareceron polo século XVIII deixando única pegada no seu toponimo. Ese vencello ancestral e profundo ca sal, pero xa desaparecido, di moito do que neste Salnés valleinclaniano acontece, conservado como en salmuera de épocas pasadas e xa inexistentes e polo mesmo, dotado dun ser e dun sabor especial, mestura de terra e mar, de ancestro e mito, de real e simbólico, de presente e pasado, de gusto e de repugnancia, de vida e de morte, de movemento e de quietude, de maldade e de inocencia.

Pero *El Embrujado* foi moitas cousas antes de ser «Tragedia de Tierras de Salnés», no comezo da súa andaina non parecía clara a súa adscrición. Di o propio autor na coñecida carta a Galdós:

> Comienzo a publicar en el folletín de *El Mundo* una comedia bárbara al modo de las otras que ya escribí, como *Romance de Lobos*. Si sus ocupaciones le dejan vagar, yo le agradeceré que lea el folletín. Acaso haya en esa mi comedia bárbara de *El Embrujado* una comedia capaz para el teatro, reduciéndola en alguna parte. Usted juzgará.

Nin tampouco esta clara a súa orixe. A muller do autor, Josefina Blanco, a relaciona coa asistencia a unha romaría, a romaría de San Simón en Baión: «... en tal romería, un ciego prosero, con su clásico cartelón, hacía relato de algo que fue sugerencia para *El Embrujado,* en tal forma que, de regreso a casa, mi marido, sin tomar descanso de la larga caminata, ni del bullicio romero, escribió las primeras cuartillas de la obra citada».

Sin embargo, o propio Valle relata, co gallo da lectura da obra no Ateneo, que el quería narrar algo real acontecido na épo-

ca dos Reis Católicos, pero situándoo noutro momento histórico.

A montaxe que eu fixen de *El Embrujado* comezaba con Virula soa en escena, cantando o romance que despois canta o Cego de Gondar ante a casa de Pedro Bolaño, e que narra a morte do seu fillo Miguel; así os espectadores coñecerían a priori os elementos da traxedia, como acontecía cas personaxes da propia obra.

A esta peza pásalle como a eses rapazos que non denotan a súa paternidade ata que non afilan o perfil da mocidade. Xa o din Juana de Juno e Andrea La Navora: «Hay quien lleva la paternidad escrita en el semblante». «Y en la condición se revela la sangre. Pero todo ello viene andando los tiempos, Juana de Juno». Foi polo tanto novela antes de traxedia, e despois de novela foi comedia, bárbara iso si, para, por fin, rematar sendo esa traxedia onde o destino leva irremisiblemente ás personaxes a cumprir aquilo que estaba escrito; queiran eles ou non, déixanse levar ou arrepúñanse con forza e fereza ó plano cruelmente trazado.

Foi *El Embrujado* durante moito tempo, e inda o segue a ser, «Comedia Bárbara». Ou sexa, como aquelas de *Romance de Lobos, Aguila de blasón* ou *Cara de Plata*, (esta última, como se sabe, moi posterior), todas tres plantadas con vigor galaico (ou sexa, mestura de galego e arcaico) na bocarría da Terra de Salnés, navegando incansablemente entre Viana del Prior e Flavia-Longa. Conserva *El Embrujado* eses tintes de *Comedia Bárbara* nos seus foros, nos seus mendigos, nos traballos arredor da casa, na súa estructuración social en castas e centrípeta ó redor do señor da casa, fidalgo ou maiorazgo, vinculeiro ou feudalón. Identifícanse as *Comedias Bárbaras* nesa ruralidade estilizada, agrarista e primitiva que as emparenta con *El Embrujado,* pero non hai que enganarse, algunhas diferencias hai: agora alguén pretende revelarse, impoñerse, mesmo pactando co diaño, alguén do pobo imaxina que pode ser propietaria de terras e muíños, de pastos e animais. E o centro tamén mudou: don Pedro Bolaño non é don Juan Manuel Montenegro, non hai máis que comparar as primeiras descricións dun e doutro; en *El Embrujado* e en *Aguila de blasón,* primeira das *Comedias Bárbaras* publicada:

> Asoma en la puerta de la solana un hombre flaco, con capa larga esclavina y medias azules. Le consume el rostro y le ahonda los ojos, la barba canosa y crecida de calentura: Es don Pedro Bolaño. Está abierto un balcón y se alcanza a ver gran parte de la plaza, por donde aparece don Juan Manuel Montenegro: Es uno de esos hidalgos mujeriegos y despóticos, hospitalarios y violentos, que se conservan como retratos antiguos en las villas silenciosas y muertas, las villas que evocan con sus nombres feudales un herrumbroso son de armaduras: El Caballero llega con la escopeta al hombro, entre galgos y perdigueros que corretean llenando el silencio de la tarde con la zalagarda de sus ladridos y el cascabeleo de los collares. Desde larga distancia grita llamando a su barragana, y aquella voz de gran señor, engolada y magnífica, penetra hasta el fondo de la sala...

Don Pedro Bolaño é fidalgo pero xa non é «mujeriego y despótico» senón ava-

rento e tacaño, xa non chega «con la escopeta al hombro», senón que «don Pedro Bolaño, lentamente, sin ruido, como una sombra entra en la casa. Hay en toda su figura una tristeza medrosa, algo de fantasma y algo de desenterrado». Don Pedro Bolaño non é «hopitalario y violento», senón que é: «vencido, amedrentado, caviloso, sintiendo en el oscuro enlace de todas las cosas lo irreparable y lo adverso del Destino». E a voz de don Pedro non é «aquella voz de gran señor, engolada y magnífica», senón que é «don Pedro Bolaño, en su sillón cerca del fuego, habla entre si con apagada voz». Recordemos a última imaxe de don Juan Manuel en *Romance de Lobos*, no momento da súa morte: «El Caballero interpone su figura resplandeciente de nobleza: Los ojos llenos de furias y demencias, y en el rostro la altivez de un rey y la palidez de un Cristo. Su mano abofetea la faz del segundón». Nada que ver ca última imaxe de don Pedro Bolaño, sentado, silencioso e vencido.

Estas diferencias entre as personaxes principais marcan as diferencias entre as *Comedias Bárbaras* e esta *Traxedia de Terras de Salnés*. Nos dous casos atopámonos cun fidalgo, cun vinculeiro, cun home só fronte ó seu destino que determina o final da súa estirpe. Pero no caso das *Comedias Bárbaras,* o home coida que pode controlar, domeñar, rexer os cauces por donde discorre o seu destino. No caso da *Traxedia* este home síntese absolutamente indefenso en mans dese destino e irreparablemente abocado a el, e ante esta situación quédase inmóbil, quedo, estático, paralizado. Nas primeiras, o final da estirpe ven ocasionado pola dexeneración da prole que se revela contra o seu proxenitor transformando a fidalguía en canallada. En *El Embrujado* a estirpe, a caste, sucumbe pola falta de continuidade, pola extinción da prole, pola reducción á nada. Si o primeiro é un final épico, o segundo é un final patético.

Di Juan Carlos Esturo Velarde en *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*:

> La diferencia básica entre *El Embrujado* y *Las Comedias Bárbaras* es que en aquella, Pedro Bolaño no es artífice de su destino y sufre, sin poderlo evitar, la crueldad y el horror que este le depara como ocurre en la tragedia clásica, mientras que los Montenegro en la trilogía deciden su propio destino: su destrucción.

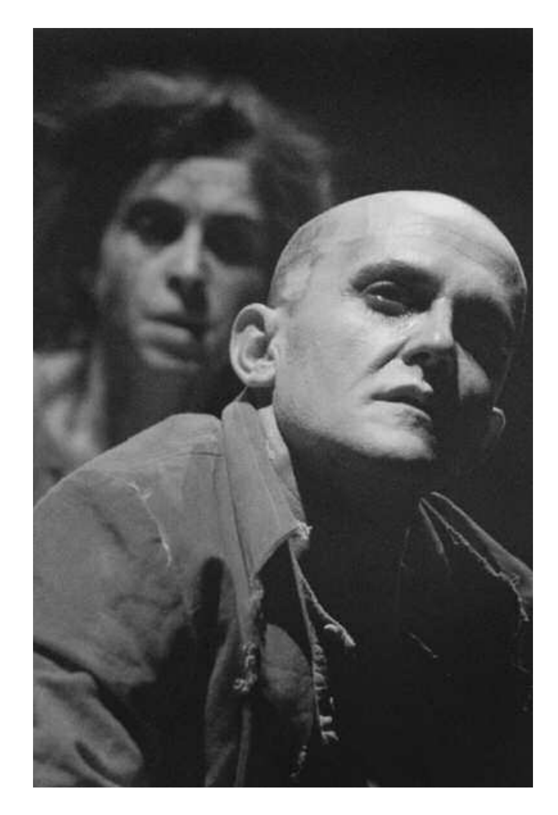
Como é sabido *El Embrujado* estructúrase en tres «Jornadas» con nome propio; A primeira leva por título «Geórgicas»; a segunda «Ánima en pena» e a terceira «Cautiverio» e dende logo, aínda que estes títulos son tardíos, son claramente representativos: «Georgicas» fai, claro, referencia a obra de Virxilio, ese fermosísimo tratado relacionado coa agricultura. Agora ben, non debemos esquecer que a obra do autor latino e case unha obra de propaganda xa que foi escrita para apoiar a Augusto no seu intento de promover un movemento de retorno ó campo. Podemos dicir que é practicamente unha loa á vida rural e campestre, e así entendemos estas «Geórgicas» valleinclanianas que claramente denotan unha sutil ironía no autor. Estas «Geórgicas» ou «Bucólicas» como diríamos agora, encerran no seu interior toda a loita brutal e

desapiadada entre o Ben e o Mal, entre Deus e o Diaño e entremedias atópase o home sentíndose abocado ó seu tráxico destino, arrepiado e inmóbil, coa beleza transcendente da quietude.

«Ánima en pena» fai referencia a un dos protagonistas ausentes: don Miguel, fillo único de don Pedro Bolaño e recentemente asasinado con traidora e ruín intención que, ca súa lascivia e a súa morte, posibilita todos os elementos que posteriormente desencadearán a traxedia. Sabemos que esta ánima en pena é a súa, a de Miguel, pero gústanos máis aplicar este título ó protagonista desta xornada, a Anxelo, o embruxado, porque realmente é máis ánima en pena que a de Miguel que lle habita irreparablemente e excítase no seu peito como «un pájaro cuando lo apretáis en la mano». Anxelo si que é un ánima en pena, morto vivinte, culpable e a vez inocente, prisioneiro e a vez liberto da materialidade do mundo. Entendemos moi ben a Anxelo: transita unha realidade máxica que nos é moi próxima, móvese nunha néboa rasante que fai que as árbores naveguen, na lonxanía, nun mar branco e algodoeiro, ou aparezan coas súas copas ó vento, como veleiros fantasmas, varados entre rochas de escuma branca de mar imaxinario. Coñecemos esa realidade de contornos imprecisos, como os soños e os pensamentos puros, defuminada pola gasa sedosa que o orballo estende sobre os días de Galicia. Si, compartimos con Anxelo a súa realidade e a súa angustia cósmica de sentirse «una larva en la orilla del río», e tamén compartimos con el a súa culpabilidade inocente. Entendemos moi ben a Anxelo cando, transido dun éxtase perverso e aprisionador, proclama a súa necesidade existencial de confesión.

> Las figuras parecen muy lejanas en el cernir de la lluvia menuda. Dos larvas en la orilla del río. Hablan de una manera fugitiva y medrosa, como si quisiesen no alterar el reposo del paisaje, la quietud de las hojas y del cristal del agua, la paz de todas las cosas que dice la perfección del éxtasis y el sentido hermético y eterno de la felicidad.

Din os estudiosos de Valle-Inclán que «Cautiverio» fai referencia ó influxo que Rosa Galáns, esa especie de Medea galega, bruxa e desalmada, ten sobre Anxelo e posteriormente sobre Mauriña, que se senten cautivos do poder de Rosa; pero a



El Embrujado. Director: Eduardo Alonso.

nós gústanos xeneralizar esta apreciación. Cautiverio é no que están e se senten todas as personaxes da obra, cautivos do seu destino, e deste cautiverio non se libra ninguén, nin os señores, nin os servos, nin os criados, nin os mendigos, nin os espelidos, nin os torpes. O destino move os fíos das vidas, cego e cruel coma Electus.

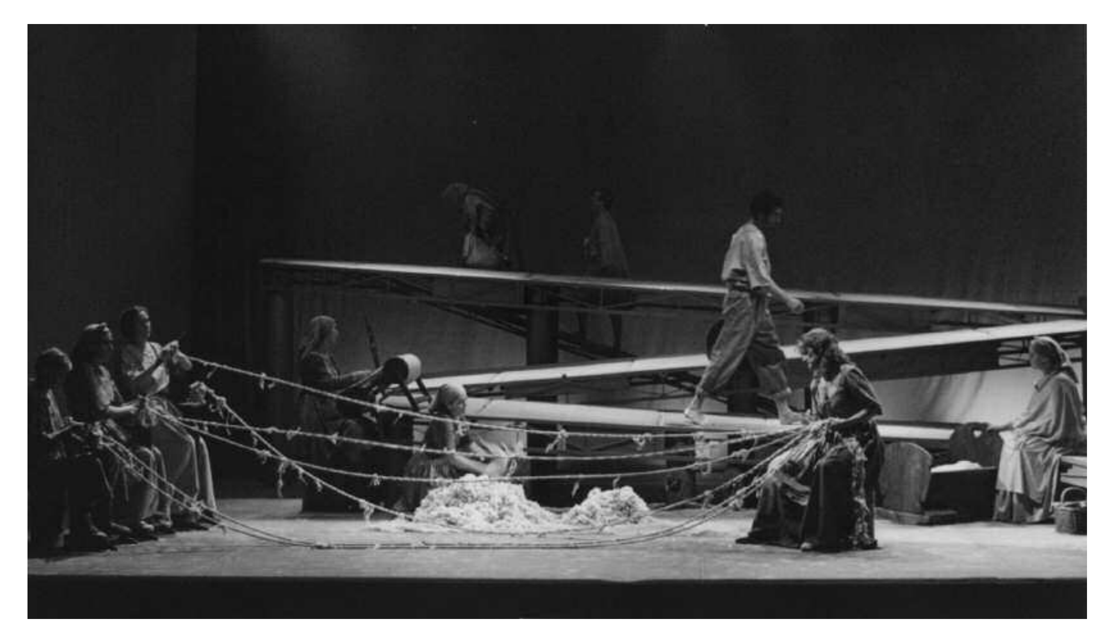
Nese macroespacio simbólico e imaxinario que é o Salnés, se configuran uns microespacios onde se desenvolven as accións da traxedia. Os estudiosos tradicionalmente determinan que *El Embrujado* se asenta en dous espacios: a casa señorial de don Pedro Bolaño, para as xornadas primeira e terceira, e a casa de Anxelo, as beiras do río, para a segunda. Realmente os espacios son tres, un para cada xornada, a primeira na solana da casa de don Pedro, esa «casa-roca», circular, estática, laboriosa e elaboradora de fíos nas rocas e nas espadelas do liño, fíos que trazarán as accións e tirando deles chegaremos o miolo dos asuntos. A segunda xornada desenvólvese á porta da casa de Anxelo, esa «casa-río» por donde navegan todos os fantasmas que poboan os camiños dese Salnés máxico. E a terceira xornada transcorre na cociña da casa de don Pedro, agora «casa-lareira» onde se consumen todos os destinos, todas as paixóns e todas as ilusións. As dúas primeiras xornadas transcorren en espacios de exterior ás portas das casas, unha señorial, a outra un covacho, e a terceira nun espacio interior: a cociña; aínda que ben se pode considerar tamén de exterior por ese transitar constante de personaxes que entran da noite escura e por ese zaguán que «abre a la plaza», ou por que:

> El portón de la cocina está abierto de par en par ante el cielo estrellado y profundo. Don Pedro Bolaño hállase atento a los rumores de la noche, vencido, amedrentado, caviloso, sintiendo en el oscuro enlace de todas las cosas lo irreparable y lo adverso del Destino. De fuera llegan las ráfagas de un rumor asustadizo y doloroso.

Sexa como fora, o certo é que o macroespacio e os diferentes microespacios nos que se desenvolve a traxedia están moi vencellados ó exterior, á terra, ó aire e á auga que constantemente pintan de gris os horizontes inexistentes de Galicia.

Si, claramente *El Embrujado* é unha obra de exterior transitada a tropezóns coma as corredoiras do Salnés, corredoiras con dúas fendas continuas nas beiras para que discorran lentos os carros e a auga da chuvia, e polas que os humanos alleos a esa paisaxe non conseguen penetrar.

Nese tempo mítico e arcaico no que a obra se sitúa, tempo de foros e de labranzas, hai unha precisión que a relaciona cunha concreta estación do ano: «Estamos en tiempo otoñal, generoso y dorado, despues de vendimias y espadelas». Obra tamén outonal de paixóns de vello caduco: a avaricia, o amor a un neto que máis que amor é desexo de manter a estirpe agora descabezada, pero tamén de paixóns vermellas e fondas de desbocado latexo, asociadas ó viño e á vendima: a luxuria, e planeando por riba de todo, esas mortes. Esa Morte, con maiúsculas. Dúas labores se entrelazan aquí, neste outono arcaico e mítico: a vendima e o fiadeiro, o fío enmarañador de sucesos e o viño liberador de paixóns, sucesos e paixóns entrelaza-



El Embrujado. Director: Eduardo Alonso.

dos nun ritmo ancestral e primitivo de tam-tam tráxico, de muiñeira dislocada, de pandeirada arroiadora e frenética no interior dos peitos, pero de sosegado exterior coma as lánguidas tardes de outono.

Din, tamén, os estudiosos de Valle-Inclán que a obra de *El Embrujado* se desenvolve nun só día, a primeira xornada para a mañá, a segunda para a tarde e a terceira para a noite. Eu podo precisar máis: a acción de *El Embrujado* desenvólvese na tarde-noite dun día de mediados de outono, entre as dezasete horas e as vintetrés, aproximadamente. A primeira xornada, «Georgicas», iníciase ó comezo da tarde, máis ou menos sobre as dezasete horas, xa que á metade da xornada di Malvín: «Doña Isoldina, todas las tardes, al toque de la oración, aparece por la puerta con la súplica de ver al infante que recogió don Pedro». Como é ben sabido, os toques de oración son: Maitines (sobre as seis da mañá en outono, antes do mencer), Laudes (sobre as oito da mañá, despois do mencer), Prima (sobre as dez da mañá), Tercia (sobre as doce da mañá, a mediodía), Sexta (o final da mañá, sobre as catorce horas), Nona (a media tarde, sobre as dezaoito horas), Vísperas (entre lusco e fusco, sobre as vinte horas en outono) e Completas (a media noite). Supoñemos que aquí, que é pola tarde, («todas las tardes»), se refire ó toque de oración de Nonas, xa que os toques principais que son os de Maitines, Vísperas e Completas, chamábanse polo seu nome, ó resto chamábanse en xeral «toques de oración». A segunda xornada transcorre en continuidade de tempo coa anterior; muda o espacio pero o tempo segue a correr sen interrupción. Varias personaxes que saíron do espacio anterior chegarán a este unindo os dous tempos: O Cego de Gondar con Virula, a Galana co neno en

brazos e Malvín. Non hai superposición de tempos, senón fío continuo e sen interrupción. Esta xornada coincide ca posta de sol, non só pola hora que en outono así sería (sobre as vinte horas), senón porque tamén di aquí a Galana: «Bebe un sorbo de resolio para echar fuera el ramo de fiebre que te entra puesto el sol». Tamén o Cego de Flavia di en esta xornada: «¡A las santas noches de Dios!», ó que contesta a Galana: «Aún no lo son», e repica o Cego de Flavia: «Mucho no le faltará, que cantan los sapos y el rocio me moja las barbas».

Na terceira xornada segue a correr o tempo sen interrupcións; aquí a xornada comeza sobre as vinteunha horas: «Es la hora en que las gallinas se recojen con el gallo mocero». Varias personaxes farán de ponte temporal entre os dous espacios, o anterior e este, entrando pola orde pola que saen do anterior, como demanda a unidade de tempo: O Cego de Gondar e Virula, Malvín, Mauriña e Anxelo e a Galana. «Va a sentarse ante la mesa, dispuesta cerca del hogar para la cena». É, tamén, a hora da novena: As nove da noite; xa que Isoldina contesta á pregunta de Pedro Bolaño sobre si a súa nai é sabedora de que o está a visitar: «Supondrá que estoy en la novena».

Hai polo tanto, e decididamente, unha unidade absoluta de tempo que transcorre con continuidade sen ningún tipo de elipse nin xustaposición. Hai, claro está, unha concentración proporcional en toda a acción de aproximadamente catro a un, de xeito que cada media hora escénica sintetiza proporcionalmente dúas horas de acción real. Así, si consideramos que cada xornada dura aproximadamente media hora no escenario, cada media hora é equivalente a dúas horas reais de acción: a primeira xornada desenvólvese das cinco as sete da tarde, a segunda das sete as nove da noite e a terceira das nove as once da noite.

El Embrujado sitúase a medio camiño entre as *Comedias Bárbaras* e *Divinas palabras*. Naquelas o señor imperaba e o pobo cantaba as súas virtudes e os seus defectos coma si fosen virtudes e vivía resignado á súa sombra e protección; en *El Embrujado* atopámonos cun señor desprovisto de grandeza, avarento e ruín, máis negociador tacaño que xeneroso e lascivo, e cun pobo descubrindo unha posibilidade de revolta, de trastoque, de rebelión inconsciente, achacable máis as súas innatas posibilidades de maldade que de concienciación. Por último en *Divinas palabras*, o señor desaparece e o pobo campa libre e se enseñorea dos camiños, das feiras, das tascas e das paixóns.

Transitando por todas eles e por algunha máis como é *Flor de Santidad* ou *El Marqués de Bradomín*, está Electus, o Cego de Gondar, sancristán en todas as misas, mensaxeiro en todos os conflictos, predecesor de desgracias, cego vidente. Electus, elixido e proseiro ruín e impenitente en *El Embrujado* perdeu parte da inocencia que tiña e adquire doses de lascivia que desenvolverá con máis esplendor en *Divinas palabras*. Electus, rufián e profeta, cruel e desapiadado aquí, insensible ós sufrimentos alleos pero capacitado para captar todas as vibracións, todas as auras, todos os perfumes. A súa sabedoría ancestral e o seu rufianismo dotano dunhas especiais calidades para sobrevivir en tan complicados entramados.

Electus, oficiante de mil enganos, artellador de mundos imposibles, representante retorcido dun pobo que desexaría non vivir pero que está desprovisto da conciencia do suicidio, con esa absoluta crencia en que a vida e a morte son tránsitos propostos en instancias alleas.

E cando o Mal se revolve contra o Ben, cando O Pecado se instala destruíndo a orde teologal e precipita cara o caos, daquela a única maneira de aplacar ós deuses é facerlles o sacrificio dun inocente. Non serve de nada, non consegue volver á situación de partida, pero aplaca as iras divinas. E un sacerdote, un culpable-inocente cometerá o asasinato e a sangue da víctima inocente, do cordeiro do sacrificio, redimirá ó mundo e ó xénero humano. Como unha misa. Como *El Embrujado*.

Anos despois de publicala, Valle-Inclán incluíu esta obra como a central do *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Entre dous «autos para siluetas» e dous «melodramas para marionetas» aparece esta *Tragedia de Tierras de Salnés*. Nada máis esclarecedor: efectivamente a avaricia, a luxuria e a morte son os eixos e as claves desta traxedia.



UNHA BUFANDA PARA DON RAMÓN

Miguel Pernas

A brétema decidiu acompañarme na ascensión. Esa brétema persistente que semella se-la aura de todo un pobo, o meu.

Había días que recibira o chamado, pero o trepidante ritmo da vida occidental obrigoume a pospoñe-lo encontro. Tampouco deu os seus froitos a tentativa de cambia-lo lugar da cita. ¿Por qué non encontrármonos nun lugar máis doado, nun entorno máis facilitador de palabras, con café e licor de por medio?

Non, non foi posible. Supoño que as cousas importantes levan consigo a súa carga de esforzo, algo ben sabido polo que suscribe. Había que chegar aló. ¿Via Crucis ou Camiño de Damasco? ¿Caída da burra ou Conciencia do peso da Cruz...?

Lixeiro de equipaxe comecei a ascensión, acompañado da persistente brétema que me rodeaba e que tamén se instalara no centro do meu corazón. Foi alí precisamente onde sentira a súa voz, alta e clara, cargada cos ecos de outros tempos e con aquel non-sei-qué tan característico na emisión das palabras. A pesares que el dera en presentárseme, nun principio eu non acreditei... a cousa non era para menos...

¿Por qué eu?, pensaba mentres os meus pasos me encamiñaban ó lugar do encontro. Eu que non son máis ca un pequeno actor teimoso de vivir do seu traballo... hai xente máis famosa, máis representativa, máis académica e estudiosa... Será pola miña crenza no cruce dos mundos, nos aparecidos, en tarots e estadeas, en bruxos e meigas, pensaba eu... E perdido en toda esta verborrea interior cheguei ó lugar...

Xa estivera alí antes, naquel mirador sobre a ría de Arousa. Xa disfrutara antes daquela ollada sobre a ría e o Atlántico. Pero hoxe era distinto, outra sensación acompañaba os meus latexos. Unha ansiedade difícilmente descriptible me facía contemplar aquel busto de pedra cunha ollada cómplice. El citárame aquí, na Curota, diante da súa efixie, diante do mar que o viu nacer..

Aquí estou, don Ramón! Aquí estou, don Ramón!, repetíame eu mesmo, ainda sen saber se estaba vivindo unha situación real ou se todo era obxecto dunha oniria á maneira... Aquí estou, don Ramón! Vostede foi quen me chamou...!

De súpeto, a brétema foise agachando nun punto de si mesma e a claridade do sol outonal invadiuno todo, árbores e veredas, cómaros e pedras. O mar adquiriu o protagonismo dun heroe clásico e o aire abandonou de vez a súa abafante densidade. Era o silencio, era a luz, era como mergullarse nun infinito caleidoscopio... E, novamente soou a súa preclara voz:

—Vai frío. Tráeme unha bufanda.

DE SEÑORES, TIRANOS E CAMISAS AZUIS

Unha aristocracia rural en decadencia que combinaba un espírito paternal, violento e cruel con outro caritativo e, ás veces, perseguidor da xustiza, sempre adobiados cun aquel de «donjuanismo» enfrontado á visión dionisíaca do xoglar. Unha escasa clase media urbana. Unha pequena clase media rural tremendamente negativa e composta por escribanos cupídicos, xuíces, avogados e alguacís, boticarios e outros comerciantes, clérigos sacrílegos e luxuriosos, ex-emigrantes das Américas... un pobo sufrido e paciente, pendente da caridade dos amos, pero consciente do sentido mítico da súa existencia... Unha sociedade arcaica con ecos medievais, unha Galicia semifeudal... Ei-lo tempo que viviu don Ramón...

Pero (¡quen o ía dicir!) os señores continuaron... e os escribanos, os avogados, os comerciantes, as vacas e os confesionarios, os clérigos avaros... e a conciencia de escravitude en feiras e mercados.

Eran outros os tempos e seguiamos agardando os heroes que desen testemuña da nosa dimensión... Agora os desleigados vestían camisa azul, camisa que non era quen de perde-la cor desde os días do Frente de Xuventudes... E, aquí, neste panorama, invéntase algo chamado Teatro Galego...

Nace o Teatro Galego nos setenta, na resistencia, nun combate estético-inxenuo contra a dominación da mediocridade de manguitos e señoríos, de censuradores de rabo curto e bordados de frechas no peto da blusa... ¿E de qué se fala na trincheira, dos corsés da Marquesa Rosalinda ou dos anceios de tirios e troianos de vencer? ¿vence-lo qué? «O pobo unido xamáis será vencido», unha rogativa diante dun panorama gris... ¿Disolución dos corpos represivos? ¿desde o Teatro?

E por fin morre o tirano, de seu, pero morre... ¿De qué falabamos entón no Teatro? ¿De paxariños piadores e volvoretas? Non, intentabamos un exercicio de conciencia para intentar descubri-la verdadeira dimensión do que eramos, un pobo que anceiaba a súa liberdade, o desprendemento das cadeas que nos ataban ós señores de sempre, ás malditas bandeiras de sempre, á opresión, á negación, á merda..

E nace a Mostra de Ribadavia como catalizador de loitas e sensabores e alí estamos todos libando o bó viño do Ribeiro, esperanzados nunha benfeitora sucesión de presentes, nunha calidade situacional de cambio a algo distinto ó mamado...

Anos setenta, a esperanza está servida...

OS ENTANGARAÑADOS E O CARRO DO IDIOTA

Os mendigos, os lisiados, os salmodiantes... aqueles serventes con conciencia de escravos que atopaban a súa realización en feiras e mercados... Os visionarios, os bruxos, os guerrilleiros... Os falsos pelegríns que daquela agardaban o copyright do Xacobeo... Juana la Reina arrastrando o carro do Idiota na romaría do Corpiño...

Algo non debe ir ben cando un subnormal hidrocéfalo é o ben máis prezado para toda unha familia, pero ahí estamos nós, os Gailo, de feira en feira, de merca-

do en mercado, coa nosa furgoneta, cos nosos trebellos, pedindo a esmola que nos ha posibilitar ser homes e mulleres de ben...

Son tempos duros, meu amigo, pero hai movemento... E o movemento sempre é precursor do cambio... ¿O cambio hacia onde? ¿Fundíuse na nada o maiorazgo absoluto sobre as terras e as xentes? ¿Rematou xa o sofremento dun pobo paciente que depende da caridade dos amos...?

Non sei, non sei, eu sigo coa miña furgoneta da Ceca á Meca... eu intento facer algo, pero non me poñas na palestra, eu non son máis ca un entangarañado na procura do seu espazo... E os carros continúan a rodar por todo o país... ¿Valle-Inclán? ¿Valle-Inclán?... Non sei de qué me falas...

O CALEXÓN DO GATO

E os do carro fanse profesionais do carro. O Teatro Galego acada outra dimensión, ainda que continúen feiras e mercados... Celébranse os vintecinco anos do Teatro galego e é hora de ollarse nos espellos do calexón do Gato, iluminados, se cadra, polas Luces da Bohemia.

Espello, realidade, memoria... ¿cómo combinar estes tres conceptos?

> Os heroes clásicos foron pasear polo calexón do Gato. Os heroes clásicos reflectidos nos espellos cóncavos dan o esperpento. As imaxes máis fermosas, nun espello cóncavo, son absurdas...

¿Cal é a realidade? ¿A que nos devolve o espello...? ¿Aquel enorme corpo autosuficiente e sabedor de relicarios e prebendas? ¿Ou ésta do naipelo que desexa medrar dentro do líquido que lle ha conducir a ter conciencia do que foi e do que é?

Un espello chama pola memoria, a memoria debe conforma-la realidade e a realidade adoece de ser pervertida para se convertir noutra cousa... Espello, realidade e memoria como ingredientes dun exercicio necesario pero severo... A merda que máis cheira é a merda cagada espontáneamente.

Paso pola ferretaría e digo: ¡Ahí estou eu! ¡Que guapo que estou! ¡Qué bonito é todo isto!... E o xugo de tiranos, señores e camisas azuis ainda gravita sobre os nosos ombros...

EL.- Vai frio. Tráeme unha bufanda.

EU.- ¿Unha bufanda? Non sei de qué fala, don Ramón.

EL.- En Madrid adoitan poñerme unha nestes tempos...

EU.- ¿Unha que?

EL.- Unha bufanda, polo frío...

EU.-Ben, traereilla...

EL.- Non ti, ti como representante dos do teatro de aquí...

EU.- Pero eu non lle son...

EL.- Parvadas! Ti ben sabes quen es...

EU.- Don Ramón, en Madrid quéreno máis que aquí...

EL.- ¿Que aquí non...?

EU.- Non, vostede énos alleo...

EL.- ¿E logo? ¿Qué me dis do que vés de escribir...?

EU.- Pero eu non...

EL.- ¡Paparruchas! ¿Non falabas do meu teatro?

EU.- Non, don Ramón, falaba do noso Teatro.

EL.- ¿Do noso de quen?

EU.- Do noso, dos galegos...

EL.- ¿E o meu non é o voso?

EU.- Non, don Ramón.

EL.- ¡Cómo que non, se o acabas de describir como eu o faría...!

EU.- Hai un pequeno problema...

EL.- ¿Qué cona de problema...?

EU.- A língua, don Ramón.

EL.- ¿A língua?

EU.- Si, vostede non escribiu en galego, ainda que podería facelo...

EL.- Si que escribín en galego. ¿Ou non lembra-la miña *Cántiga de vellas* e as copliñas que fun metendo nas miñas obras de ambiente galego...?

EU.- Para algúns non é dabondo...

EL.- Eu semprei pensei en galego, e ainda que as palabras fosen noutro idioma, a miña língua transparentábase...

EU.- Dígalle iso ós seus herdeiros...

EL.- Os meus herdeiros sodes vós...

EU.- ¿Nós?

EL.- Si, tódolos galegos...

EU.- Nós hérdamo-lo seu patrimonio sitiuacional, pero non a posibilidade de face-las súas obras na nosa língua...

EL.- ¡Vai á merda! En mala hora te escollín, badulaque...

EU.- Non se excite, don Ramón...

EL.- Eu excítome cando me dá a gana... ¿Ti quen ves sendo?

EU.- Vostede deberíao saber, que foi quen me chamou...

EL.- ¡Un merdán!

EU.- Por suposto, don Ramón, pero aquí estou...

EL.- ¡Un ninguén!

EU.- Si, don Ramón, pero aquí estou...

EL.- ¡Un castrón!

EU.- O que queira, don Ramón, pero aquí estou...

EL.- ¿Quén che dixo a ti que non podiades poñe-las miñas palabras en galego?

EU.- Creo que foi vostede quen o decidiu así...

EL ¡E un carallo! Non tal.

EU.- Pois é o que se nos ten contado...

EL.- Por favor, que estou convosco...

EU.- Diso non teño a menor dúbida...

EL.- Que non me secuestren...

EU.- Creo que gañariamos todos...

EL.- Quero descansar!

EU.- E nós que descanse...

EL.- Teño frío!

EU.- É que o fai...

EL.- Traeme unha bufanda!

EU.- Si, don Ramón.



Valle-Inclán, la novela corta y el drama. Un ejemplo de transmodalización: el ciclo de Octavia Santino[1]

Xaquín Núñez

Don Ramón del Valle-Inclán, a lo largo de su vasta y dilatada trayectoria literaria cultivó, como de sobra es conocido por todos, tanto la novela corta como el texto dramático. Aún así, una mirada atenta a la cronología de sus obras nos permite observar que si bien los primeros años fueron pródigos en el relato breve, a finales de la primera década del XX comienza a cultivar con más asiduidad el drama. Es más, los años que delimitan el ocaso de la creación de relatos breves originales —la reedición fue una constante a lo largo de su vida— marcan, prácticamente, el inicio de su carrera como autor dramático, lo cual invita a pensar, si tenemos en cuenta la ductilidad de la novela corta para ser transformada en obra teatral, que el cultivo de la narración breve le sirvió como ensayo para la elaboración de textos dramáticos. Deducción esta que cobra todavía más consistencia si vemos la evolución de las obras que integran el *ciclo Octavia Santino*. No en vano, la primera pieza teatral del autor, *Cenizas*, reconvertida en 1908 en *El yermo de las almas*, se construye a partir de los personajes, temática y argumento de «Octavia Santino», una de las seis novelas cortas que habían integrado la primera colección del autor, *Femeninas*.

Tras publicar en 1892 dos pequeños relatos «El gran obstáculo» y «¡Caritativa!» en *El Diario de Pontevedra* y *El Universal* mexicano respectivamente, Valle publica ese mismo año y en el mismo diario mexicano, «La confesión», a la postre primer pre-texto de una de las seis novelas cortas, la citada «Octavia Santino», que en 1895 constituían la *opera prima* del autor. En este momento cristalizaba la historia de amor de los dos personajes que en mayor

1 Las versiones que componen el ciclo *Octavia Santino* son las siguientes:
«La confesión (Novela corta)», *El Universal,* México, 10 de julio de 1892.
«La confesión. Historia amorosa», *El Globo*, Madrid, 10 de julio de 1893.
«Octavia Santino», *Extracto de Literatura*, Pontevedra, n.º 43, 28 de octubre de 1893, pp. 2-5.
«Octavia Santino», *Femeninas*, Pontevedra, Andrés Landín Editor, 1895, pp. 81-104.
«La confesión», *Por Esos Mundos*, Madrid, n.º114, julio de 1904, pp. 30 - 34.
«Octavia Santino», *Historias perversas*, Barcelona, Casa Editorial Maucci,1907, pp. 117-130.
«Octavia», *Cofre de sándalo*, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández, 1909, pp. 69-91.
«Octavia Santino», *Historias de amor,* París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1909, pp. 7-22.
Octavia. Novela por Ramón del Valle-Inclán en *La Novela Corta*, Madrid, n.º 156, 28 de diciembre de 1918.
«Octavia», *Cofre de sándalo*, {Buenos Aires}, Imp. L. Bernard, Las Grandes Obras, Publicaciones del Pensamiento Universal, n.º 24, 9 de diciembre de 1922, pp. 9-13.
«Octavia», *Flores de almendro*, Madrid, Librería Bergua, 1936, pp. 137-145.

o menor medida —es preciso recordar que Octavia no aparece todavía en «El gran obstáculo»— protagonizaban los relatos anteriores.[2] Así, si recordamos el argumento del relato de *Femeninas*, nos encontramos con un joven poeta, Pedro Pondal, que vive con desasosiego y desesperanza los últimos momentos de su amor con su ya madura amante, Octavia Santino, debido a la enfermedad terminal de esta. Los recuerdos, las súplicas y promesas se agolpan en la consunción de la pasión, incluso Pedro anima a Octavia para que no renuncie a una última confesión pese a la irregular situación que los une. Octavia se niega a ello, pero no, en el preciso instante de la muerte, a confesarle al joven infidelidades pretéritas. En plena convulsión, Octavia muere, Pedro enloquece y le hace un póstumo reproche: por qué en ese momento ha querido ser buena. ¿Miente, por lo tanto, Octavia para que su joven amante no sufra?, ¿ha sido verdaderamente infiel? Son dudas que el final abrupto del relato impide resolver.

Pues bien, estos personajes y esta trama amorosa constituirán unas cinco versiones más del relato, pero también, insisto, las dos versiones del primer drama del autor: *Cenizas* de 1899 y *El yermo de las almas* de 1908.[3]

[2] En Núñez Sabarís (2003: 165-200) analizo las relaciones textuales del conjunto de obras -narrativas y dramáticas- que componen el *ciclo Octavia Santino*. Este trabajo responde, por consiguiente, a parte de lo realizado en dicho estudio.

[3] Se citará por la primera edición de ambas:
Cenizas, Madrid, Teatro Artístico, Admón de Bernardo Rodríguez, 1899. (En adelante **Cenizas**)
El yermo de las almas, Madrid, Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908. (En lo que sigue **Yermo**)

Esta circunstancia viene a demostrar las diversas tentativas del autor a la hora de configurar su obra, cuyo objetivo no sería otro que conseguir el marco genérico más idóneo para la obra. Por lo tanto, la obsesiva búsqueda por parte de nuestro autor de la perfección artística, manifiesta y obvia ya desde sus primeros años, no se circunscribiría únicamente a aspectos estilísticos, estructurales o semánticos, sino a la configuración genérica de sus tramas. Ayudó, sin embargo, a la conversión de la narración en texto teatral, la facilidad de la novela corta para ser transformada en drama. De hecho, Jesús Rubio (1998: 21) indica que la novela corta, en particular, y el relato breve, en general, funcionaron como acicate en la renovación del drama. Ejemplifica, incluso, con «Tragedia de ensueño» y «Comedia de ensueño» como muestras de la experimentación finisecular y la disolución de los márgenes narrativos y dramáticos. Incluso, dieciséis años antes (Rubio 1982: 217), el mismo autor había advertido, como ejemplo de fusión genérica, que el trasvase de narraciones a dramas fue una práctica habitual entre los escritores del XIX:

> Durante todo el siglo XIX hubo un constante trasvase de novelas al teatro, fenómeno que es necesario englobar en un contexto más amplio: la ruptura de los géneros literarios, entendidos como compartimentos, propiciada y llevada a cabo por el romanticismo. (...)
>
> La permeabilidad de la novela le permitía asimilar y a la vez contaminar todos los géneros literarios.

De modo que la ductilidad del género

de la novela corta favorecía su conversión en drama. Es más, la contigüidad de la novela corta con otros géneros narrativos y dramáticos dificultó a menudo los intentos de llegar a una preceptiva unívoca de las narraciones breves. Según R. Étiemble (1977: 131):

> ¿Se puede, al menos, circunscribir a la novela corta comparándola con otros géneros? Por la concentración, la intensidad de la acción, no carece de parentesco con el género dramático. «Relato generalmente breve, de construcción dramática», dice el *Petit Robert*; las *Cent Nouvelles nouvelles* remiten constantemente a la farsa; otras a la tragedia; la novela española, a la comedia.

Volviendo pues, a la conversión realizada por Valle, podemos decir que estamos ante un caso de transmodalización intermodal,[4] usando la terminología genettiana (1989: 356-361), en la cual se transforma el modo de representación narrativo de «Octavia Santino» en el dramático de *Cenizas* y *El yermo de las almas*. La dramatización de una obra narrativa exige una adecuación de las distintas categorías modales: se debe reducir la acción para acercarla lo más posible a la representación, la flexibilidad en el orden temporal del relato requiere simplificarse en aras de ajustarse al tiempo lineal de la escena teatral y, respecto a la frecuencia, sólo tienen cabida la escena isócrona y la elipsis. Pero, en este sentido, «Octavia Santino» era una narración de fácil adaptación, ya que a su brevedad temporal (E. Lavaud (1991: 134-143) establece la cronología del relato en una o dos horas) y a su espacio unitario se unía la escasez de anacronías y su constitución en una sola escena.[5] Esta disposición, sumada a la abundancia de diálogos, facilitó la transmodalización de la obra, aunque bien es cierto que en *El yermo de las almas* se recuperan características propias de la narración.[6]

Aún así, en principio podría causar cierta extrañeza el tratamiento teatral de los amores entre Pedro Pondal y Octavia Santino, máxime cuando nunca dejó de reelaborarlos narrativamente, aunque lo cierto es que, en más de una ocasión, Valle-Inclán practicó la distinta modalización genérica para tratar un mismo asunto. Luis González del Valle y Carmen Prados Anaya aportan dos explicaciones distintas aunque complementarias para esta cuestión.[7] El primero lo relaciona con la miscelánea de tendencias y géneros que fue el modernismo:

> La síntesis modernista opera de muchas formas. Principalmente, se mezclan muchas tendencias literarias, se busca hacer desaparecer las fronteras entre las diversas manifestaciones artísticas (pintu-

[4] Genette (1989: 356) advierte, no obstante, que no se debe confundir esta transformación con un cambio de género: «Por transmodalización, entiendo, más modestamente, una transformación que afecta a lo que se llama, desde Platón y Aristóteles, el modo de representación de una obra de ficción: *narrativo* o *dramático*.»

[5] Amparo de Juan (2000: 182) afirma que las novelas cortas están formadas por una sola escena interrumpida por las analepsis y juicios valorativos del narrador.

[6] «Precisamente será en 1908 cuando recuperará en *El Yermo de las Almas* estas mismas partes narrativas y descriptivas ahora descartadas», Míguez Vilas 2001: 94.

[7] El hecho de que el relato «Octavia Santino» contuviese un buen número de diálogos y que presentase unidad espacial hacían factible su transformación dramática.

> ra, escultura, música y literatura) y se disuelven los límites entre los géneros literarios con vistas a crear un nuevo tipo de obra que exprese la realidad de forma tal que lo efímero, lo etéreo, lo impresionista, lo subjetivo cobren vida sintéticamente. (González del Valle 1997: 142)

Por su parte, Carmen Prados (1997: 434) atribuye esta práctica a la pasión que don Ramón tenía por el diálogo:

> Este proceso de transformar aquellas breves narraciones primerizas en piezas teatrales responde a la búsqueda de un cauce idóneo para plasmar una determinada historia obedece a su pasión por el diálogo, pasión que, el propio Valle reconoció varias veces a lo largo de su vida en algunas entrevistas que le hicieron
>
> «Este trabajo de dialogar y acotar artísticamente es el que más me gusta y el que encuentro más fácil».

Estas palabras de Prados Anaya nos recuerdan las de Aznar Soler (1994: 9) y Serrano Alonso (1996: 277). Este último se hace eco de las siguientes palabras de Pérez de Ayala: «Lo que se puede asegurar es que Valle-Inclán, ante todo, —y hasta diríamos que únicamente— ha producido obras de carácter dramático. Todas sus creaciones están enfocadas *sub specie theatri,* como decían los antiguos; desde las *Sonatas*, hasta los últimos Esperpentos.»

Por su parte, Francisco Madrid (1943: 105) testimonia las preferencias del autor por las obras dialogadas: «Ese trabajo de dialogar y de acotar artísticamente es el que más me gusta y el que encuentro más fácil. En mis tragedias hay mucho de lo que yo, pájaro alicortado, hubiese querido hacer».

En consecuencia, Valle publica en 1899 su primera obra teatral y lo hace valiéndose, como se ha dicho, de los personajes y ciertos aspectos de la trama de la novela corta publicada en libro en 1895. *Cenizas* se representó por primera vez el 12 de diciembre de 1899 en el teatro Lara de Madrid, dirigido por Jacinto Benavente, quien también interpretaría el papel de Pedro Pondal.[8] El motivo de la representación de esta obra fue la recaudación de fondos a fin de comprar un brazo ortopédico para el autor de la pieza. Por lo tanto, no se puede deslindar la naturaleza del drama de su finalidad económica, ya que se debía amoldar, para la consecución de sus fines, más a los gustos del público que a la concepción estética del escritor.[9] Razón por la cual, probablemente el resultado de este primer drama no le satisfizo por completo y, tal vez ello explique, que, nueve años más tarde insista y reelabore el drama que ahora llamará *El yermo de las almas*, que si bien prosigue en líneas generales la estructura de *Cenizas*, por otra parte, retoca considerablemente diferentes aspectos de la pieza.[10]

8 Jesús Rubio (1982: 217) proporciona los datos del reparto: «Los papeles del drama fueron representados por Rosario Pino (Octavia), Benavente (Pedro Pondal), Martínez Sierra (Padre Rojas) y Moreno (Don Juan Manuel)»

9 Vid. Leonardo Romero Tobar 1977: 27 y Jean Marie Lavaud 1994: 53-85.

Robert Lima (1995: 103-105), por su parte, se refiere al desgraciado accidente entre Valle-Inclán y su amigo Manuel Bueno que provocó la amputación de su brazo.

10 Sobre la evolución de estas dos obras tratan ampliamente los trabajos de García Pavón (1966), Romero Tobar (1977), Susan Kirkpatrick (1972-1973), Pilar Bellido Navarro (1985), Carmen Prados Anaya (1997) y Jean Marie Lavaud (1994).

Cenizas es un drama en tres actos —tal como predica el subtítulo—, ambientado en Madrid y donde la relación de los protagonistas difiere un tanto de «Octavia Santino». En las dos obras teatrales su relación cobra una nueva dimensión, puesto que a pesar de su condición de amantes, y a diferencia de la novela corta, Octavia no es una mujer soltera[11] sino que está casada con otro hombre, don Juan Manuel, y tiene una hija. De modo que asoma el tema del adulterio,[12] y desaparece la confesión de infidelidad que desencadenaba el final trágico de «Octavia Santino».Pero, a pesar de las transformaciones operadas en cuanto a la relación conyugal de la enferma, el escenario del drama continúa siendo la vivienda de Pondal, adonde acude Octavia huyendo de las presiones familiares y sociales para vivir los últimos instantes de pasión con su joven amante.

No es sino un ejemplo de la pervivencia en ambos dramas de constantes comunes a todas las obras del ciclo. Así, la pareja formada por Octavia y Pedro sigue condicionada por la mayor edad de aquella y la sujeción afectiva de este. Incluso en ocasiones Valle-Inclán lo pone de manifiesto en ambos géneros de forma muy pareja:

> Oct.- (...) Es mi único amor, mi verdadero amor y mi último amor.
>
> (...)
>
> Oct.- Si no me lo dijese el corazón, me lo dirían bien estos mechones blancos.
>
> (...)
>
> Oct.- (...) unas veces parezco su hermana mayor, otras veces soy como una madre... (*Cenizas*, p. 37)

> ponía ella algo de maternal en aquel amor de su decadencia; era el último, se lo decían bien claro los hilillos de plata que asomaban entre sus cabellos castaños, (*Fem*. 1895, p. 82)

Pondal, sin embargo, altera notablemente su carácter. Del niño desprotegido de «Octavia Santino» se pasa al joven díscolo y huraño, cuyos enfrentamientos con el Padre Rojas son continuos desde el inicio del drama hasta el final. También se modifica la nómina de personajes que aumenta considerablemente, expansión lógica si se tiene en cuenta que la amplitud escénica en su adaptación teatral requería un elenco de caracteres mayor al dúo de la novela corta. Por consiguiente, el grupo de personajes, además de los consabidos Pedro y Octavia, se extiende a la ya mencionada hija de la enferma; don Juan Manuel, su marido; doña Soledad, su madre; Sabel, la criada de Pondal; el padre Rojas; el médico don José y María Antonia, amiga de la protagonista.[13]

Cenizas, en el proceso de adaptación

———

A este respecto afirma Susan Kirkpatrick (1972-1973: 66): «The contrast between the new version, *El yermo de las almas*, and the original shows that Valle had found a formal model which enabled him to reproduce in play from the decadent atmosphere of «Octavia Santino». No longer tied to the conventions of naturalism, he would be able to emphasize the aspects of the story which depict a distinctly non-middle-class sensibility and value system.».

[11] Bien es cierto que en «Octavia Santino» no se menciona explícitamente su soltería, aunque tampoco se habla de ningún tipo de relación matrimonial ni pasada ni presente.

[12] En una versión de «Octavia Santino» de 1904, titulada «La confesión» y publicada en la revista *Por Esos Mundos,* aunque no se hace mención al cónyuge de Octavia, la relación entre ambos amantes es de adulterio.

[13] *El yermo de las almas* añade un personaje más: la Hermana de la Caridad.

de la novela corta, explota un motivo cuyo germen está en un subtema de «Octavia Santino»:[14] la confesión religiosa[15] y los miedos de Octavia a morir en pecado. Incluso el padre Rojas toma el apellido del general Rojas cuyas hijas y capellán visitan a la enferma en «Octavia Santino», según mención de la protagonista.[16] En el tratamiento del asunto Valle-Inclán no rehúye la posibilidad de intercalar una crítica al fanatismo religioso, propia de la sátira anticlerical que exhiben varias de sus obras. Ella se infiere, en *Cenizas*, de la concepción negativa del religioso, presentado como un embaucador que intenta amedrentar con la religión bajo una pose de beatitud y posicionándose siempre al lado de la moral burguesa. Sus actitudes con Pondal y el doctor exhiben su cinismo extremo, que se confunde con mezquindad, cuando, muerta Octavia, le dice a su marido que la moribunda ambicionaba su perdón, afirmación que se desmiente con las palabras pronunciadas poco antes de morir:

> Octavia - ¡Yo no quiero verle, Padre! ¡Líbreme usted de ese tormento! (*Cenizas*, p. 95)

Por la temática utilizada y el tono que se refleja en toda la obra, a menudo se ha subrayado[17] el apego de *Cenizas* al drama

[14] También se nutre de elementos de «La condesa de Cela», puesto que las dos adúlteras sienten en todo momento la presión familiar —representada por sus madres— y social para que regresen a la ortodoxia matrimonial. Las concomitancias entre doña Soledad Amarante, madre de Octavia, y la progenitora de la condesa tampoco pasaron desapercibidas para Le Scoëzec Masson (2000: 241): «Les femmes y jouent leur rôle de bastion des valeurs morales au nom d´une dévotion qui, la plupart du temps, emprunte ses formes à la superstition. Plus poussé encore chez Valle-Inclán, ce fanatisme est représenté par les femmes mûres. Dans "La comtesse de Cela", "Octavia Santino", *Le désert des âmes*, ou la *Sonate d´automne,* qui déclinent toutes le même argument romanesque de l´adultère stigmatisé, le personnage de la mère incarne un catholicisme guindé, rigide et soucieux des bonnes moeurs.»

[15] La importancia que la confesión religiosa adquiere en *Cenizas* / *El Yermo de las almas* ocasiona que este motivo desaparezca de todas las versiones de «Octavia Santino» publicadas a partir de 1909.

[16] Otra circunstancia que une a ambos personajes es que este capellán y el padre Rojas son calificados por Octavia como «santos», dado que la moribunda destaca en todo momento la bondad y caridad de sus confesores.

[17] Vid. los ya mencionados artículos de Carmen Prados Anaya (1995), Pilar Bellido Navarro (1985) y Susan Kirkpatrick (1972-1973), quien de modo específico se ocupa de este tema. Por su parte García Pavón (1966: 10) afirma al respecto: «Como puede verse, al comparar el tema del cuento "Octavia Santino" con el argumento del drama *Cenizas*, aquella breve recreación posromántica, se ha convertido en una función muy del gusto del realismo anticlerical del último tercio del XIX. El romance adúltero, casi se ha hecho un drama de ideas, testimonio airado, como era costumbre, de una burguesía ahornada enérgicamente por el clero, aquí una vez más simbolizada por un jesuita».

realista anticlerical del XIX, poco acorde con la dramática posterior de Valle-Inclán, tal vez porque los incentivos crematísticos a buen seguro habrían dejado poco margen al genio artístico del autor. Este drama de 1899 presenta un tema muy manido en la época como es el de las relaciones extramatrimoniales, y donde los personajes son meros trazos psicológicos: los amantes, el sacerdote conservador y cínico opuesto al médico progresista, la madre escandalizada, más por la repercusión social de la irregularidad que por el adulterio en sí. Y todo combinado con un melodramatismo propio de las comedias lacrimógenas tan frecuentes en el siglo XIX.[18]

Así lo explicaba Summer Greenfield (1990: 50):

> La teatralidad de *Cenizas – Yermo* y *El Marqués de Bradomín* en parte proviene de un estilo muy decimonono que expresa las emociones mediante gestos exagerados y acciones melodramáticas, el mismo estilo que quince o veinte años después el propio Valle-Inclán, hecho entonces vanguardista, va a parodiar, burlescamente en el *Friolera* y en otras obras. Aquí, sin embargo, Valle-Inclán los toma en serio. El sentimentalismo domina y no hay ironía. Lo siguiente es típico: Al acercarse la muerte, la pobre Octavia debe abandonar la casa de su amante si no quiere condenarse eternamente. Cuando Pondal falsamente renuncia a su amor, la pobre tísica acepta la realidad y lacrimosamente se despide del escenario de su felicidad.

Por su parte, Jesús Rubio (1982: 218) expone que, pese a que se apuntan rasgos de Maeterlink, predomina el teatro de tesis:

> Como a los poetas decadentes, a Valle le guía el deseo de explorar sensaciones morbosas, hay inequívocos ecos de Maeterlink.
>
> Por otro lado, sin embargo, al apoyarse en la anécdota argumental con fuerza, analizando las reacciones de los personajes, sobre todo mediante la confrontación del librepensador Pedro y el ultramontano P. Rojas, parece inclinarse al teatro de tesis. Como en otras obras que he comentado más arriba, es relevante la presencia de un personaje artista, Pedro, que intenta imponer a la sociedad su moral de excepción.
>
> En el P. Rojas carga Valle en extremo las tintas oscuras, haciéndolo portador de un dogmatismo inflexible. Es una forma de caracterización nada lejana a la de los melodramas. El drama concluye con la

[18] Por su parte, Míguez Vilas (2001: 106) comparte también la calificación melodramática de *Cenizas*, aunque con ligeros matices: «Ahora bien, de la existencia de estas constantes genéricas en *Cenizas* no se desprende que la obra constituya un melodrama canónico. De hecho Valle-Inclán se aleja conscientemente de los efectismos y de la espectacularidad echegaresca, y también es cierto que históricamente se opera un trasvase de muchas invariantes genéricas al modelo drama y a otros géneros literarios como consecuencia de la indiferenciación de límites entre varios códigos. La muerte de la protagonista no parece representar un castigo que sanciona el amor/pasión como motor de desequilibrio dentro de la sociedad. Valle-Inclán no filtra en su creación dosis de didactismo maniqueísta, más bien suscita en el lector un cuestionamiento de las instituciones sociales y familiares, una crítica velada a los matrimonios de conveniencia que anula el triunfo del sentimiento. En el drama valleinclaniano se detecta, en suma, la impronta del melodrama y un original distanciamiento del género.»

Addis y Salper de Tortella (1994: 111), consideran la principal diferencia respecto a «Octavia Santino» la exploración que se hace de la vida interior burguesa: «Unlike the short narrative, the dramas examine concretely, different facts of bougeois family life: the roles of fathers and husbands and the social construct of the Catholic bourgeois wife as well as institutions that have a decisive influence on the family, most significantly the Church and, because it insisted on a specific definition of female biology that facilitated the subjugation of women, medical science. Each of these forces acts on, and attempts to, control Octavia».

muerte de Octavia, tras haberse confesado y mientras el P. Rojas quema sus cartas.

En cuanto a las categorías dramáticas, presenta unidad de espacio ya que toda la obra se desarrolla en una estancia del domicilio de Pondal, circunstancia que ha sido explicada por Míguez Vilas (2001: 98) como una adecuación a las convenciones morales, pues la alcoba evocaría las relaciones licenciosas y al margen del orden social.[19] Las breves y exiguas acotaciones —más escasas en comparación con la mayoría de los dramas del autor— aportan datos básicamente relativos a la kinésica y entrada y salida de los personajes—. Respecto a los diálogos, no están muy perfeccionados y presentan un lenguaje excesivamente vulgar y familiar, similar a lo acontecido en las versiones de «Octavia Santino» previas a 1909:[20]

Pondal - ¡Hija, era una cosa tan natural!
Pondal - ¡Como estás, hija!
Pondal - ¡Vidita mía! ¡Vidita!
(*Cenizas*, pp. 41-49)

Pero los cánones teatrales decimonónicos se corrigen notablemente en la transición de *Cenizas* a *El yermo de las almas,* obra que según Susan Kirkpatrik (1972-1973: 66) está más cerca del drama simbolista de Maeterlinck que de la dramática del siglo que acaba de finalizar.[21]

El yermo de las almas fue publicado en Madrid en 1908 retomando el argumento, temas y personajes de *Cenizas*, aunque modificando sustancialmente su disposición estructural. Continúa habiendo tres episodios (en vez de actos) pero estarán precedidos de un amplio prólogo narrativo que rompía el inicio *in media res* de *Cenizas*[22]. En este prefacio se narra la llegada de Octavia a casa de Pedro, desde que se apea del coche de alquiler hasta que sube a su aposento, tránsito que se aprovecha para describir los exteriores de la vivienda del pintor. Con técnicas propiamente narrativas se relata la subida de la protagonista:

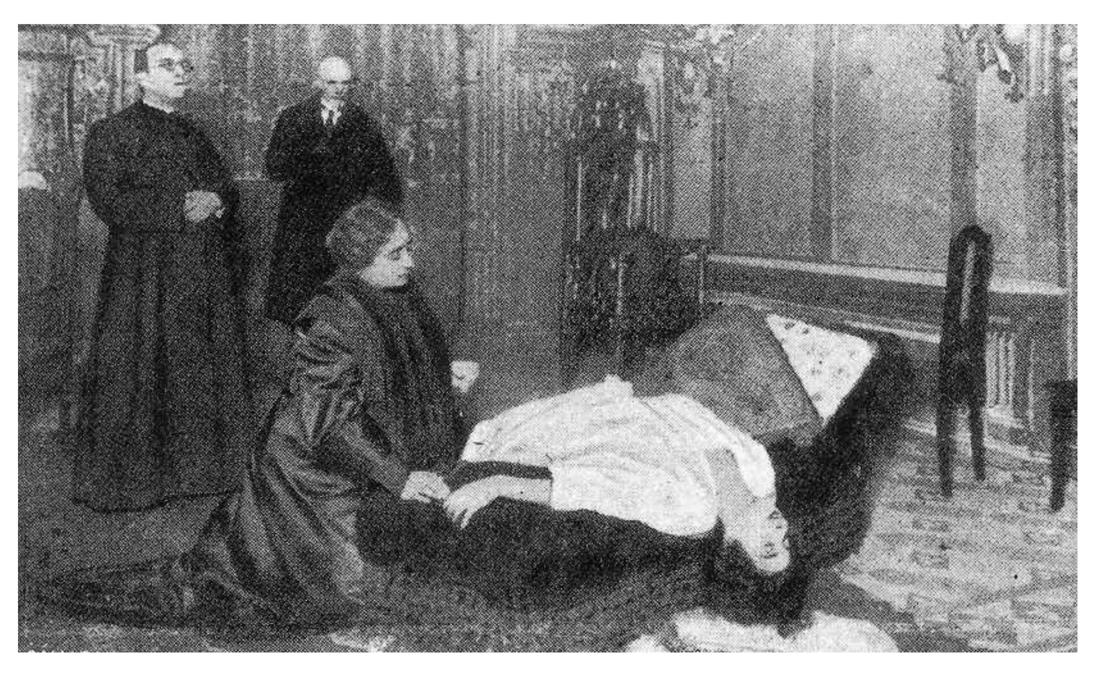
Un coche de alquiler llega trompicando por la calle polvorienta, y se detiene

[19] Summer Greenfield (1990: 43) asocia la unidad espacial a las convenciones del teatro realista. Y Míguez Vilas (2001: 98) observa en la concentración espacial del drama una adecuación a los prejuicios morales y sociales de la época: «Como ya hemos expuesto, el único espacio mimético, directamente visualizado en escena, es la sala en la que se reúnen los personajes, de la que salen para trasladarse bien a distintos espacios diegéticos, extraescénicos y, por lo tanto, no visualizados —la alcoba—, bien al exterior de la vivienda. Convenciones morales quizá desaconsejaban la concreción directa del espacio sistematizado en la novela corta, pues la alcoba evocaría las relaciones licenciosas y al margen del orden social entre Pedro y Octavia. Por el contrario, la sala "decentemente amueblada", en cuyo seno tiene lugar la representación del drama, se amolda a la moral del público burgués. Este espacio se transforma en el centro de las tensiones entre los personajes, reflejando la lucha interna vivida por la protagonista, cuya voluntad se escinde entre el deber y el amor-pasión. El espectador asiste a un cuadro cerrado, inmovilizado, en el que conversan los personajes sin que nada trascendental ocurra, experimentando la ilusión de observar sin la mediación de una cuarta pared, pero en detrimento de la plasticidad y el dinamismo de ese espacio escénico».

[20] «La simple enumeración de las principales variaciones existentes entre ambos textos teatrales hace evidente el trabajo de consideración y pulimento a que Valle sometió la primera redacción de *Cenizas*: supresión de anécdotas. (...) Las expresiones, los adjetivos o los nombres de objetos que en *Cenizas* resultaban más propios de un nivel coloquial son eliminados o sustituidos por formas lingüísticas de capacidad evocadora», Romero Tobar 1977: 31.

[21] Por el contrario, Catalina Míguez (2001: 173), pese a la evolución que se percibe en este drama, considera que todavía se halla muy cerca de los convencionalismos teatrales del momento».

[22] Este prólogo y el comienzo del primer episodio son añadidos respecto a *Cenizas*, que comenzaba *in media res*.



El yermo de las almas (1915). Compañía Margarita Xirgu.

> ante el portal de la casa. Una dama pálida y con los ojos asustados, se apea y entra presurosa. Cegada por la luz de la calle y por las lágrimas, sube la escalera. En lo más alto se detiene y llama. Mientras espera, apoya la cabeza en la puerta, sobre el rótulo de esmalte blanco y azul que pone en su frente una suave frescura. El rótulo dice: –ESTUDIO DE PEDRO PONDAL.– Se oyen pasos. Acaba de abrir en el umbral de la puerta está la vieja criada. (*Yermo*, p. 10)

Summer Greenfield (1990: 42) advierte, incluso, la similitud de la narración de esta primera acotación con procedimientos cinematográficos:

> Una acción visual muy curiosa ocurre durante la escena. Cuando Octavia apoya la frente contra el rótulo, está por un momento inconsciente del ambiente, y en esto escribe Valle-Inclán: «Se oyen pasos. Acaban de abrir, en el umbral de la puerta está una vieja criada.» Parece que son Valle-Inclán y el «espectador» los que oyen los pasos, y no Octavia. En cualquier caso, nadie ha visto abrir la puerta ni aparecer a la criada. Estas acciones han ocurrido con los ojos de Valle-Inclán y del «espectador» dirigidos a Octavia. La aparición de la criada, por tanto, se presenta como un *fait accompli*. Ya está. Para verla, uno debe mover los ojos, como lo hace Octavia, o su «cámara cinematográfica», como lo hace Valle-Inclán. En todo caso, la pose de Octavia y las acciones a la puerta ocurren al mismo tiempo, y se exige el movimiento de los ojos del espectador para verlo todo como lo «veía» ocurrir el mismo Valle-Inclán. Conscientemente o no, la técnica es precisamente cinematográfica.

Este añadido inicial aporta, además, datos relevantes sobre la identidad de los

personajes desconocidos hasta el momento por la precariedad de acotaciones exhibida en *Cenizas*:[23] Octavia, apellidada ahora Goldoni, es hija de un pintor florentino y una devota española. Pondal, por su parte, no es el poeta pobre de la novela corta sino un reputado pintor.

El yermo de las almas, a diferencia de 1899, retoma el simbolismo de «Octavia Santino», y ya desde estas páginas preliminares se pone de relieve el valor simbólico del espacio, tal como se expresa en la claridad del espacio exterior frente a la luctuosidad del interior, pues esta dicotomía recuerda el contraste entre la triste y lucutosa habitación de «Octavia Santino» y la algarabía de los ruidos provenientes del exterior de la habitación, como reflejo de la oposición muerte / vida que se establece en la novela corta.

> La fachada, blanca de cal, brilla bajo el sol, hasta cegar, y un organillo, que custodian dos pícaros con calzones de odalisca, desgrana su música, y la música es chillona é irritante como la luz del sol en la fachada blanca de la casa y en la tapia azul del solar. (*Yermo*, p. 9)
>
> Una casa nueva, con persianas verdes que cuelgan por encima del balconaje de hierro florido, pintado de oro y negro con lujo funerario, bárbaro y catalán. (*Yermo*, p. 9)

Como se puede ver, la adjetivación espacial se funde con la situación agónica que experimenta la moribunda, pues la calificación de la decoración como fúnebre señala el valor metonímico de la vivienda como mortaja de la desahuciada Octavia. Como contraste, la fuerza solar, los colores claros y la música del organillo resaltan la condición vital del exterior, frente a este luctuoso y claustrofóbico espacio interior en que se convierte el domicilio de Pondal.

Además de su valor connotativo, *El yermo de las almas* incrementa los datos referidos al espacio, tanto los relativos a su descripción como a su ubicación. Se sitúa el drama en Madrid, según palabras de Sabel:

> ¡Este Madrid de las Españas, es grande como medio mundo!. (Yermo, p. 16)[24]

En cuanto al espacio interior, ambos dramas se sitúan en un aposento contiguo a la alcoba de Octavia. Bien es cierto, como recuerda Carmen Prados Anaya (1997: 439-440), que mientras en *Cenizas* la unidad espacial se mantiene, en *El yermo de las almas* se amplía a la entrada y los exteriores de la casa, merced a la inclusión del prólogo. Respecto a la descripción de la sala, destaca la lujosa decoración, repleta de fastuosos cortinajes y agradables perfumes. Dicha ornamentación se distancia considerablemente de la austera habitación de «Octavia Santino» y todavía mucho más del pobre habitácu-

[23] Para un estudio de las acotaciones en estos dos dramas, vid. Míguez Vilas 2001: 88-109, 155-173.

[24] Lily Litvak (1980: 83) utiliza la desconsideración que la criada siente por la gran ciudad, para justificar el rechazo que Valle siente por la urbe contemporánea: «Poco se puede decir sobre la actitud de Valle-Inclán hacia la ciudad moderna, excepto que su disgusto contra ella es tan grande que simplemente la ignora, desviando su mirada hacia las pequeñas aldeas de las montañas de Galicia, o hacia costumbres medievalizantes que han logrado sobrevivir en tiempos modernos».

lo de «¡Caritativa!» A este respecto son harto ilustrativos los ejemplos que ofrece Prados Anaya (1997: 436-443) sobre la evolución social de la protagonista:

> Un momento se detuvo Perico Pondal en la puerta de la alcoba. Era triste de veras aquella habitación silenciosa, solemne, medio a oscuras, envuelta en un vaho tibio, con olor de medicinas y de fiebre.
>
> La llama viva de la chimenea arrojaba claridades trémulas y tornadizas sobre el contorno suave y lleno de gracia, que el cuerpo de la enferma dibujaba a través de las ropas del lecho. (*Fem* 1895, p. 82-83)

> Una estancia plácida y perfumada. Un nido de seda y encaje. Cierran todo el fondo las grandes cortinas de la alcoba. Hay una puerta a la derecha y otra a la izquierda (*Cenizas*, p. 8)

> La enferma yace sepultada en el vasto lecho, una cama antigua, en forma de góndola, sostenida por sirenas doradas. Pedro Pondal la había comprado para trono de sus amores, en la almoneda de un Infante. Era graciosa y armónica, con esa divina línea curva de las palomas y esa voluptuosidad de las rosas, que, en el misterio de sus formas aún conservan rememoranzas de mujeres. (...) (*Yermo*, p. 46-47)

> (...) A su lado, en pie, mulle los cojines hechos con antiguas estofas eclesiásticas la vieja Sabel. Aquellas sedas de un áureo reflejo que parece guardar el aroma del incienso, dan aspecto de reliquia al cuerpo exánime de la enferma. (*Yermo*, p. 157)

El diferente retrato de la habitación es reflejo de la distinta posición social de los personajes, ya que mientras en la novela corta Pedro Pondal es un joven y desconocido poeta que convive con una antigua institutriz de la familia Rojas, en la obra de teatro ambos están instalados en el mundo burgués madrileño: Pondal es un pintor reputado por las clases altas[25] y Octavia es hija de un pintor florentino, ya difunto, y de una señora de posición acomodada.

La gran innovación de *El yermo de las almas* reside, en definitiva, en la mayor información ofrecida por las acotaciones, más amplias y abundantes respecto a *Cenizas*,[26] lo cual demuestra un apreciable acercamiento al teatro en prosa que caracterizará el conjunto de la trayectoria dramática valleinclaniana. El valor de las didascalias descansa, además, en su notable literariedad y en la trascendencia que adquieren para revelar datos significativos acerca de los personajes o el decorado. La inserción de imágenes, símiles y demás figuras sólo se pueden entender desde lo poético:

> mira fijamente el rostro arrugado de aquella criada familiar y campesina, que tiene el color saludable del pan centeno, y las palabras veraces, y una escalinata de arrugas en la frente como las imágenes de Santa Ana. (*Yermo*, p. 17-18)

[25] Addis y Salper de Tortella (1994: 112) observan la complicidad de Pedro con la burguesía: «Even the adulterous lover is complicitous with dominant ideology, for we see in the plays that Pedro, while still a poet, is an established (and establishment) figure rather than an aspiring writer, and he counts among his admirers even members of the clergy. Pedro´s bourgeois affiliations are also made clear in the descriptions of both the exterior and interior of his house.»

[26] Míguez Vilas (2001: 156) advierte que, si bien este incremento supone un avance respecto a *Cenizas*, constituye, sin embargo, un retroceso en cuanto a la moderna concepción dramatica de las *Comedias Bárbaras*.

Tiembla en la rosa pálida de su boca (*Yermo*, p. 32)

Tiene una indecisión lunar, parece borrosa como una vieja medalla de plata (*Yermo*, p. 47)

De modo que, gracias a la generosidad de las acotaciones, se tiene una visión más completa de los personajes. Pondal, además de su nueva profesión, se dice que es de origen gallego, de la aldea de donde proviene también su vieja criada Sabel, comparada a menudo con una anciana de aldea bíblica. A decir de Bellido Navarro,[27] al incidir en su aspecto legendario Valle asocia la vieja sirviente a otras criadas míticas de la ficción de Valle-Inclán, como Micaela la Roja de las *Comedias Bárbaras*:

Sabel, la vieja aldeana, interrumpiendo su coloquio con la señora, alza los brazos al cielo como una mujer de la Biblia. Era el mismo ademán con que allá en su tierra, ante los maizales verdes y los rebaños lucidos, daba gracias á Dios Nuestro Señor. (*Yermo*, p. 119)

Además, la humanidad de Sabel, con su moral instintiva, primitiva y sincera, contrasta a lo largo de toda la obra con las convenciones burguesas e hipócritas principios de la madre de Octavia, doña Soledad Amarante.

Pedro apenas sufre modificaciones respecto a *Cenizas*, aunque se retoma la presentación que de él se hacía en «Octavia Santino», ausente en el primer drama:

Sentado cerca de la alcoba, con la abatida cabeza entre las manos y en la actitud de un hombre sin consuelo, está Pedro Pondal. Cuando se levanta para entreabrir el cortinaje porque la enferma se queja débilmente, puede verse que tiene los ojos escaldados por las lágrimas:

(...) En sus palabras un poco bruscas, se adivina el esfuerzo que le cuesta no estallar en sollozos. Se sienta y torna á esconder el rostro entre las manos. Sus dedos pálidos y descoloridos, desaparecen bajo la alborotada cabellera á la cual se enredan, de tiempo en tiempo, coléricos y nerviosos. (*Yermo*, pp. 41-43)

El pobre mozo permanecía en la actitud de un hombre sin consuelo, sentado delante de la mesa donde había escrito las «Castas á una querida», aquellos versos eróticos, inspirados en la historia de sus amores con Octavia Santino. Conservaba la abatida cabeza entre las manos, y sus dedos flacos y descoloridos, desaparecían bajo la alborotada y obscura cabellera, á la cual se asían, de tiempo en tiempo, coléricos y nerviosos. Cuando se levantó para entrar en la alcoba, donde la enferma

27 «Otros dos personajes aparecen modificados en *El yermo* con respecto a sus actuaciones en *Cenizas*: Sabel y el médico. Este último queda reducido a un minúsculo papel secundario motivado por la enfermedad de Octavia. El caso de Sabel es más complicado. Sus variantes conllevan una transformación en el carácter total del personaje. Como ya dijimos, Valle-Inclán suprime todas sus intervenciones anecdóticas. Esto provoca una concentración dramática en el papel del personaje que lo aproxima a los viejos y fieles criados que aparecen en otras obras de nuestro autor. La Sabel de *El yermo* nada tiene que envidiar a Micaela la Roja de las *Comedias Bárbaras* o a la vieja criada de Concha en *Sonata de Otoño*. Valle describe a una mujer sencilla con la sabiduría bíblica de la historia, la tradición y la raza.», Pilar Bellido Navarro, 1985: 259.
Del mismo parecer es Leonardo Romero Tobar (1977: 30): «En los textos de las dos versiones entre los que existe correspondencia —a partir de la primera aparición del doctor—, Valle ha eliminado sistemáticamente las acumulaciones anecdóticas puestas casi siempre en boca de la criada Sabel, y ha reducido de modo notable las intervenciones de este personaje.»

se quejaba débilmente, pudo verse que tenía los ojos escaldados por las lágrimas.

(...) En el rostro del joven se reflejaban las sacudidas nerviosas que le costaba no estallar en sollozos (*Fem* 1895, pp. 81 y 84).

Su caracterización también se asemeja en ocasiones a la del relato de 1895:

Octavia le acaricia lentamente, enterrando los dedos de una albura lunar, entre los cabellos que coronan la frente del amante. Una frente orlada de rizos como la de un dios adolescente (*Yermo*, pp. 108-109)

Sobre aquel seno de matrona, perfumado y opulento, ¡había reclinado tantas veces en delicioso éxtasis, sus testa orlada de rizos, como la de un dios adolescente! (*Fem*. 1895, pp. 87-88)

En cuanto a Octavia, pocas innovaciones se hallan respecto a 1899, salvo las ya expresadas acerca de su apellido y su ascendencia italiana. Por lo tanto, Octavia recupera, en parte, la nacionalidad que tenía en «¡Caritativa!» y «La confesión».[28]

Respecto a la relación de los dos amantes, este segundo drama abunda en el diálogo entre los dos protagonistas. Se retoman interlocuciones pertenecientes a «Octavia Santino», ausentes en *Cenizas*, como el recuerdo del aniversario de la pareja o la promesa de Pondal de cerrarle los ojos una vez muerta Octavia. Elementos cuya intención es insinuar la inminencia del trágico final, amén de tensar la acción dramática. Los diálogos de *El yermo de las almas* suponen también la eliminación del lenguaje vulgar y familiar presente en *Cenizas*.

En cuanto a los demás personajes, el capellán continúa caracterizándose por su cinismo y teatralidad, esta última condición es compartida también por su antagonista, don José Olivares, el médico:

Don José Olivares, habla en tono de jovial franqueza, un poco rudo, que contrasta con la manera delicada y sutil del jesuita. Pero la rudeza del médico, y la cortesanía del sacerdote, se asemejan como **dos máscaras.** Al oirlos se adivina su arte de **viejos comediantes** (*Yermo*, p. 73).

Asimismo, se destaca el lado sombrío y misterioso del sacerdote:

La sombra negra del jesuita, aparece sobre el umbral de la alcoba, separando las cortinas (*Yermo*, p. 62)[29]

Finalmente, se retoma el erotismo finisecular de «Octavia Santino» que se había perdido en la obra de 1899. Se recuperan las prácticas transgresoras de este período —y la pedofilia fue uno de ellos—[30], con la confesión de María An-

[28] Por cierto que el nombre de la madre de Octavia, doña Soledad Amarante, ya había sido utilizado por Valle para denominar a la *medium* del cuento de *Jardín Umbrío* «Del misterio».

[29] Resulta curioso el paralelismo de esta acción con otra muy similar del cura Fray Ángel, de «Beatriz», cuya caracterización en modo alguno resulta mejor que la del padre Rojas. También aparece separando unas cortinas:
«La mano atenazada y flaca del capellán levantó el blasonado cortinón de damasco carmesí:
(...)
Fray Ángel se adelantó. La mano atenazada y flaca del capellán sostuvo el blasonado cortinón. La Condesa pasó con los ojos bajos y no pudo ver cómo aquella mano temblaba...» (Valle-Inclán 1920: 54).

[30] Lily Litvak 1979: 136-140.

tonia a Octavia al declarar el amor que un adolescente de quince años siente por ella. También se extiende el simbolismo espacial del prólogo a todo el drama. La muerte de Octavia está continuamente significada, bien por objetos, bien por el ambiente exterior. Se establece un paralelismo claro entre la moribunda Octavia y las flores pálidas o marchitas, cuya decrepitud anuncia el trágico sino de la enferma:

> Tiembla en la rosa pálida de su boca (*Yermo*, p. 32)
>
> Olvidadas en un vaso, se marchitan las flores que cortó la enferma la última tarde que bajó al jardín (*Yermo*, p. 89)
>
> Se dobla lentamente como una flor (*Yermo*, p. 138)
>
> La rosa marchita de su boca (*Yermo*, p. 165)

Incluso la caracterización de Octavia, al igual que en «Octavia Santino», va anticipando su final trágico:

> El cabello amortaja su rostro espectral (*Yermo*, p. 84)

Con *El yermo de las almas* Valle-Inclán finaliza el tratamiento dramático de los amores de Octavia Santino y Pedro Pondal. Aunque un año más tarde, en 1909, todavía los retoma para publicar una nueva versión de «Octavia Santino» en la colección *Cofre de sándalo*.[31] El motivo de que Valle hubiese decidido culminar en 1908 la serie *Cenizas* / *El yermo de las almas* probablemente se deba a que con este segundo drama daba por resuelta la insatisfacción que a nivel artístico le había ocasionado Cenizas. Ello explica las numerosas alteraciones acometidas en el tránsito de ambos dramas, las cuales no se circunscribían únicamente al ámbito estilístico sino que atañían también a aspectos nucleares de la obra. Incluso, si se analiza su evolución desde la novela corta «Octavia Santino», comprobamos que Valle tampoco duda en alterar los límites genéricos en función de sus pretensiones artísticas. De hecho, esta práctica fue frecuente a lo largo de su trayectoria literaria, en cuyo conjunto hallamos a menudo —citando de nuevo a Pérez de Ayala— a un autor que concibió gran parte de su obra *sub specie theatri*.

[31] Tal como expongo en Núñez Sabarís (2003: 122) la publicación en *Cofre de sándalo* supone para las novelas cortas de *Femeninas*, con excepción de «Rosarito» su aparición por primera vez en el mundo editorial madrileño. Ello explica, en gran medida, su reedición y las notables modificaciones que presentan respecto a la versión de 1895.

OBRAS CITADAS

ADDIS, Mary K. y Roberta L. Salper, 1994, «Modernism and Margins: Valle-Inclán and the Politics of Gender, Nation, and Empire» en Carol Maier y Roberta L. Salper , *Ramón María del Valle-Inclán: Questions of Gender,* Lewisburg, Bucknell University Press y London-Toronto, Associated University Presses. pp. 104-128.

AZNAR SOLER, Manuel, 1994, «Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Estética, ideología y política en Valle-Inclán», en Manuel Aznar Soler, *Ramón del Valle-Inclán, número monográfico, Anthropos,* n.º 158-159, julio-agosto, pp. 9-37.

BELLIDO NAVARRO, Pilar, 1985, «Las cenizas del yermo», *Segismundo*, Madrid, XIX, 41-42, pp. 243-268.

ETIEMBLE, René, 1977, «Problemática de la novela corta» en *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, Madrid, Taurus.

GARCÍA PAVÓN, Francisco, 1966, «*Cenizas* (Primer drama de Valle-Inclán)», *Ínsula*, Año XXI, n.º 236-237, julio-agosto.

GENETTE, Gérard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado,* Madrid, Taurus.

GONZÁLEZ DEL VALLE, 1997, Luis T. «Aspectos de la modernidad en la ficción breve de Valle-Inclán», en Luis Iglesias Feijoo et alii, *Valle-Inclán y el Fin de Siglo. Congreso Internacional. Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela. pp. 133-164.

GRENFIELD, Summer M., 1990, *Anatomía de un teatro problemático,* Madrid, Taurus.

JUAN BOLUFER, Amparo de, 2000, *La técnica narrativa en Valle-Inclán,* Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

KIRKPATRICK, Susan, 1972-1973, «From *Octavia Santino* to *El yermo de las almas*: Three Phases of Valle-Inclán», *Revista Hispánica Moderna,* XXXVII, pp. 56-72.

LAVAUD, Eliane, 1991, *La singladura narrativa de Valle-Inclán* (1888-1915), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa.

LAVAUD, Jean Marie, 1994, *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1898-1914)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

LE SCOËZEC MASSON, Annick, 2000, *Ramón del Valle-Inclán et la sensibilité «Fin de siécle»*, París, L´Harmattan.

LIMA, Robert, 1995, *Valle-Inclán. El teatro de su vida,* Vigo, Editorial Nigra Imaxe.

LITVAK, Lily, 1980, *Transformación industrial y literatura en España* (1895-1905), Madrid, Taurus.

MADRID, Francisco, 1943, *La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Poseidón.

MÍGUEZ VILAS, Catalina, 2001, *Las acotaciones en la obra dramática de Valle-Inclán* (1899-1927), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. (Tesis).

NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín, 2003, *Femeninas de Valle-Inclán. Estudio y edición crítica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. (Tesis)

PRADOS ANAYA, Carmen, 1997, «El tratamiento del espacio en el *ciclo de Octavia Santino*», en Luis Iglesias Feijoo et alii, *Valle-Inclán y el Fin de Siglo. Congreso Internacional. Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 443-445.

ROMERO TOBAR, Leonardo, 1977, «La actividad teatral valleinclanesca anterior a 1900», *Revista de Bachillerato,* 2, pp. 25-32.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, 1982, *Ideología y teatro en España: 1890-1900,* Zaragoza, Departamento de Literatura Española, Unviversidad de Zaragoza, Pórtico.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, 1998, «Novela, relato breve y drama en el cambio de siglo. Una aproximación», *Ínsula*, n.º 164, febrero, pp. 20-22.

SERRANO ALONSO, Javier, 1996, *Los cuentos de Valle-Inclán. Estrategia de la escritura y genética textual,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Colección Lalia Maior, 3.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Jardín umbrío: Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones,* Madrid, Sociedad General de Librería Española, 1920, *Opera Omnia*, vol. XII.



Josefina Blanco: la historia de un papel secundario

Sandra Domínguez Carreiro

[ ]«–Yo no cuento, yo no quiero contar. Estoy encantada con mi papel (…)
Una sola pregunta: ¿Guarda usted un buen recuerdo de su carrera teatral?
–Me sirvió para conocer a mi marido»

(Paulino Massip, 27-11-1928)

Reconstruir el perfil biográfico y la trayectoria profesional y artística de Josefina Blanco Tejerina[1] resulta difícil, habida cuenta de que el suyo es un caso común a otras mujeres de su tiempo: casada con uno de los escritores más célebres de su época, Ramón del Valle-Inclán, la prometedora actriz que había cosechado aplausos y buenas críticas al lado de los mejores actores del momento, pasa progresivamente a un segundo plano tras la fecha de su boda con el escritor (24 de agosto de 1907), oscurecida por la entrega a la creciente labor de su marido y por su posterior retirada de los escenarios. Con todo ello, comienza la historia de una larga renuncia para Josefina Blanco, que según su propio testimonio fue voluntaria, pero que acabaría por revelarse insoportable en 1932, fecha en que la protagonista de esta historia pide el divorcio. Por otra parte, ante la inexistencia de un estudio bibliográfico que se haya ocupado de esta actriz, su trayectoria ha de ser reconstruida a través de los datos y testimonios proporcionados por los críticos, biógrafos o contemporáneos de Valle-Inclán, que dejan al descubierto grandes lagunas en el periplo vital de Josefina Blanco, soslayando, casi siempre, la importancia que tuvo en la trayectoria literaria del escritor.

Josefina Blanco llegó al teatro a través de su tía, la actriz Concha Suárez, debutando en Barcelona con María Tubau (Gómez 638). El teatro había de determinar no solo su trayectoria profesional, sino también la de su vida íntima, pues fue

[1] Josefa María Ángela Blanco y Tegerina (o Tejerina) este es el nombre completo que aparece en el acta matrimonial. Si se tiene en cuenta que en la misma se dice que tiene veintiocho años (E. R. 48-49) nació en 1879. Alberca y González (106) apuntan que ella ocultó su edad por la coquetería inherente a su condición de actriz, lo que parece corroborar la entrevista concedida a Carmen de Burgos en la que Josefina Blanco afirma «Cuando se estrenó Alma y vida de Galdós yo tenía diez y ocho años…» (Domínguez 191) pero el año del estreno fue 1902, y la actriz debía tener, pues, veintitrés años, si hacemos caso al acta matrimonial. Similares dudas ofrece la fecha de su muerte: para los últimos biógrafos de Valle, Josefina Blanco muere en 1959 (Alberca y González 162) y según García Bayón en 1957 (95). Cipriano Rivas Cherif publica, en 1958 en la revista *Excelsior* un artículo titulado «En la muerte de Josefina Blanco», que no he podido localizar, pero que induce a creer que el fallecimiento debió producirse anteriormente a 1959, y no en ese año como propuse en otro lugar (Domínguez 183).

en el círculo de la compañía teatral de Ceferino Palencia (Gómez 624) y María Tubau donde conoció al que había de ser su marido, Ramón del Valle-Inclán. En concreto, el encuentro tuvo lugar durante los ensayos de *La comida de las fieras*, de Jacinto Benavente, cuando el escritor gallego aún no había perdido el brazo izquierdo y pretendía ser actor. La obra se estrena el 7 de noviembre de 1898[2]. Josefina Blanco, muy joven, interviene en el papel de Anita, y Valle da vida a Teófilo Everit, poeta decadente o modernista que Benavente creó expresamente para él. Un año más tarde, la actriz interpreta, junto con el propio autor y Martínez Sierra, *Despedida cruel*, también de Jacinto Benavente, que completa el espectáculo organizado por los amigos de Valle y el grupo «Teatro artístico» con el fin de recaudar los fondos necesarios para comprar un brazo ortopédico para el autor de *Femeninas*, que como es sabido había perdido el izquierdo después del altercado con Manuel Bueno. De esta primera toma de contacto entre la actriz y el escritor nació como ella misma confiesa años más tarde[3], una buena amistad.

Josefina Blanco, joven actriz (s. a)
(Archivo «Cátedra Valle-Inclán», USC)

Josefina Blanco desde muy pronto fue señalada como una de las actrices más prometedoras de la escena española e identificada con un tipo de papel determinado, el de «ingenua», como demuestran las reseñas a sus actuaciones desde principios de siglo. Así, el crítico anónimo que en *Heraldo de Madrid*, (14-02-1900), escribe un elogioso artículo dedicado a Josefina Blanco, resalta:

> Josefina Blanco es una de las actrices más notables que figuran en las compañías dramáticas españolas; pequeñita de cuerpo, pero con un corazón muy grande, una sensibilidad exquisita y una cara que lo expresa todo, no hay papel que se le confíe , por insignificante que parezca, que no adquiera gran relieve al interpretarlo la señorita Blanco (…) En el pequeño *Mitia*, de *Fedora*, hace que nos fijemos en un papel que ha pasado siempre inadvertido (…) Por este éxito y por muchos anteriores, Josefina Blanco merece ser sacada del *montón artístico* (…)
> (Valle-Inclán. Catálogo… II 39)

En mayo de 1902, la reseña al estreno de *Alma y vida* de Galdós, indica: «Prodigio de asimilación ha sido Josefinita Blanco en la morisca Zafrana, y bien ha

[2] Encabezaban el reparto Carmen Cobeña, en el papel de Victoria, Emilio Thuillier, en el de Hipólito y Agapito Cuevas, en el de Luis Tomillares.

[3] En la citada entrevista publicada en 1917, realizada por Carmen de Burgos, Josefina Blanco afirma: «Desde el primer momento fuimos buenos amigos. Cuando se murió mi tía y yo me quedé sola en el mundo, él era mi consejero, mi confidente; si experimentaba temor o duda por algo, se lo consultaba a él, y era tal mi confianza en su talento, que le obedecía en todo…».

[4] Mi agradecimiento al Profesor Juan Antonio Hormigón, por haberme facilitado estas referencias procedentes de la revista *El Teatro*, números 20 y 28, y los elencos de actores y actrices que representaron las seis obras de Valle-Inclán en las que intervino Josefina Blanco: *El Marqués de Bradomín* (1906), *Águila de Blasón* (1907), *Cuento de abril* (1910), *Voces de gesta* (1911), *La Marquesa Rosalinda* (1912), y *Ligazón* (1926).

mostrado que es una legítima esperanza de la escena española». Meses más tarde, en enero de 1903, en las críticas al estreno de *La Musa*, de Salvador Rueda, puede leerse: «La señorita Blanco hizo una niña encantadora, verdaderamente ingenua»[4]. Además de estos elogios esperanzadores para el futuro de la joven actriz, parece probable que Josefina Blanco formó parte de la compañía de Matilde Moreno y Francisco García Ortega (Gómez 573 y 348) en la temporada 1901-1902, y de la de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza (Gómez 385-386 y) en las de 1902-1903 y 1903-1904, las dos más importantes del país.

Josefina Blanco y Valle-Inclán se acercan definitivamente, cuando el autor de *El Marqués de Bradomín* asiste a los ensayos de esta obra suya, estrenada por la compañía de Francisco Ortega y Matilde Moreno en el Teatro de la Princesa de Madrid, el 25 de enero de 1906. La dirección corre a cargo de García Ortega, en cuyo beneficio se representa, y quien encabeza el reparto en el personaje de Marqués de Bradomín, seguido por su esposa Matilde Moreno que da vida a la Dama[5]. En la completa reseña que *El Imparcial* dedica al estreno de la obra al día siguiente se incluye un elogio a Josefina Blanco, con los demás actores secundarios: «Josefina Blanco, en dos papeles secundarios, la señora Rodríguez, los señores Oria y Quijada, y los señores Sepúlveda, Altarriba, Montenegro y los restantes ayudaron inteligentemente al conjunto». Por su parte, *ABC* del mismo día incluye a esta actriz entre las actuaciones reseñables: «Matilde Moreno, García Ortega, que con absoluta propiedad y severa distinción hizo el marqués de Bradomín; Josefina Blanco, que para bien de aquella compañía ha vuelto á ella, y el Sr. Sepúlveda, hicieron con tanta conciencia como cariño la nueva obra de Valle-Inclán». Pero es el diario *La Época,* también del 26 de enero, en el que la actuación de Josefina Blanco se pondera sobre las restantes: «en la interpretación del drama se distinguió en primer término Josefina Blanco, desempeñando dos papeles, y que la secundaron con fortuna Matilde Moreno y Paco Ortega, que anoche celebraba su beneficio. Los demás actores parece que cumplieron.»

A partir de este momento, en que se consolida la relación entre la actriz y el escritor, los biógrafos de Valle resaltan distintos aspectos. Alberca y González (114-115) atribuyen a Josefina Blanco la capacidad de poner orden y disciplina en la vida de Valle: cada día debía entregarle diez cuartillas escritas, obligación que nunca le perdonó, para así dar forma literaria concreta a los múltiples planes e ideas que concebía el autor, pero que a veces no llegaban a plasmarse en texto. Ello permite afirmar que la labor de apoyo al proceso creador del escritor que la actriz ejerció una vez casados comenzó ya desde sus primeros pasos en común. Por su parte, Fernández Almagro (101) resalta tensiones desde muy pronto, que años más tarde harían fracasar al matrimonio: «a veces se separan convencidos de que

5 Por mi parte, he podido completar algunos de los datos sobre los elencos teatrales. En el caso de *El Marqués de Bradomín*, *El Imparcia*l adjudica dos papeles secundarios a la actriz. Del mismo modo, el periódico aporta los nombres de otros actores secundarios, los señores Oria, Quijada, Sepúlveda y Montenegro, aunque no sus papeles.



(Archivo de la «Cátedra Valle-Inclán» U.S.C.)

el empeño es vano, de que no llegarán a compenetrarse jamás. En alguna ocasión, la discordia, en plena calle, se sustancia en la comisaría (…) Noviazgo reñido y azaroso que reviste los caracteres de una lucha con el propio destino». Sea como fuere, la relación culmina en boda religiosa el 24 de agosto de 1907, aunque es muy probable que la pareja conviviera antes de casarse (Alberca y González 103; Lima 149).Un hecho parece demostrarlo: el famoso incidente del encierro protagonizado por Valle en Las Palmas de Gran Canaria el 9 de diciembre de 1906[6], que implicó a Josefina, quien a finales de agosto se había integrado en la Compañía de Ricardo Calvo, de la que el escritor era entonces director artístico. Motivo comúnmente aducido para el comportamiento de Valle —que es momento de rectificar— es el hecho de que el autor de las *Sonatas* encerró a la actriz en el camarote del barco que hacía escala en Las Palmas para evitar que representase su papel en la obra *Mancha que limpia*, de Echegaray. La documentación desmiente la anécdota: *El Diario de Las Palmas* del 10 de diciembre explica que «ante la negativa del Sr. Valle-Inclán a que su señora, doña Josefina Blanco, saliera a escena», el Delegado del Gobierno se trasladó al teatro rogando al escritor que abriese la puerta, a lo que «el Sr. Valle-Inclán se negó rotundamente y en forma poco cortés, lo que obligó a que fuese decretada su detención». Según el diario, ni el inspector de la policía gubernativa ni el juez de instrucción del partido convencen a Valle, con lo que se tuvo que forzar la puerta y proceder a la detención de éste. A renglón seguido el periódico añade: «La causa de esta actitud inexplicable de don Ramón Valle-Inclán parece radicaba en que no se había liquidado a su señora la nómina de la semana vencida el sábado último…». Teniendo en cuenta esta noticia, los motivos del altercado habrían sido de tipo económico, no estético, y Josefina Blanco más bien parece cómplice que víctima de un encierro contra su voluntad. La representación se lleva a cabo con la sustitución de la actriz encerrada por parte de la segunda dama, y en el suelto del *Diario de Las Palmas,* con el título *Espectáculos*, se informa del éxito de *Mancha que limpia* de Echegaray, y Consuelo de López de Ayala, por la compañía de Ricardo Calvo. Cita a varios actores, pero no a Josefina Blanco: todo parece indicar que ésta dejó de intervenir en las representaciones. En cualquier caso, es importante reseñar cómo a estas alturas de 1906 Josefina Blanco es presentada ya como la esposa del escritor, y es, durante esta gira, que nada tiene que ver con el viaje a América de 1910, cuando Valle escribe a Galdós, y en un momento de la carta, fechada el 30 de octubre, elogia a Josefina Blanco actriz: «Aquí tenemos en ensayo *Alma y vida* que estrenaremos el domingo. Están muy bien en los protagonistas Josefina y Ricardo Calvo» (Lima 147).

Meses después del incidente, encontramos de nuevo a Josefina Blanco formando parte del reparto en otra obra de

[6] Hasta hace poco la crítica localizó unánimemente el incidente en 1910, desde Fernández Almagro (143) a Garlitz (91-93). Ya Alberca y González (103-104), lo sitúan en 1906, dato que corrobora la información aparecida en *El Diario de Las Palmas* del 10 de diciembre de 1906, reproducida también por Alberca y González (104), y que he podido completar gracias a Juan Antonio Hormigón.

Valle, *Águila de Blasón*, en el papel de la vieja ciega Liberata la Magnífica. Se trataba, este 2 de marzo de 1907, del estreno de esta comedia bárbara en cuatro actos y un epílogo, en el Teatro Eldorado de Barcelona, por la Compañía de Francisco García Ortega, a cuyo cargo corre la dirección[7]. Según Iglesias Feijoo (462), la actriz estaba, a la sazón, en otra compañía, y su participación fue promovida por Valle para apoyar la representación. El diario barcelonés *El Liberal* del 4-03-1907 reseña su actuación en estos términos: «Todos los artistas se portaron bien, especialmente Josefina Blanco, que hizo una ciega admirable de veras» (Iglesias Feijoo 469).

Según reza el acta matrimonial (E. R. 48), Josefina Blanco y Ramón del Valle-Inclán, se casan el 24 de agosto de 1907. En este punto, los biógrafos del escritor y sus contemporáneos coinciden en señalar el beneficioso cambio que para el escritor supuso el matrimonio, perceptible tanto en su aspecto físico como en la mejora en su calidad de vida, pero por las escasas noticias existentes sobre Josefina Blanco, es difícil conjeturar con precisión cuáles fueron para ella.

No se sabe con certeza cuándo Josefina Blanco da a luz a su primera hija, a la que Valle bautiza como Concepción Margarita Carlota[8], al parecer en homenaje a la onomástica carlista. En la temporada 1909-1910, la actriz se reincorpora a la escena con la compañía de Matilde Moreno y García Ortega. Con ella Valle estrena, el 19 de marzo de 1910, en el Teatro de la Comedia de Madrid, *Cuento de abril*, obra de la que sólo se da una representación por deseo expreso de Valle[9]. En esta ocasión Josefina Blanco interpretó un papel masculino, El Trovero Pedro Vidal[10]. Después de este estreno, inicia, junto con su marido

[7] Componen el resto del reparto: Francisco García Ortega, don Juan de Montenegro; Josefina Nestosa, Sabelita; Sofía Alverá, Micaela la Roja; Amalia Sánchez, Doña María; Camino Garrigó, Liberata la Blanca; Pilar Fernández, Doña Rosita; la Srta Illescas, Rosita María; Dolores Soriano, La Manchada; Mercedes Pardo, Rosalba; la Sra. Núñez, Una Aldeana; de nuevo la Srta Illescas, Una Moza; José López Alonso, don Galán; Francisco Comes, Pedro Rey; Juan Campos, don Manuelito; el Sr. Gimbernatto, Escribano; Emilio Ariño, El Capitán; el Sr. Olona, El Alguacil; Juan Roman, El Enmascarado; el Sr. Montenegro, Bieito; Enrique Núñez, Un Ladrón; el Sr. Montenegro, de nuevo, Farruquiño; Emilio Ariño, don Mauro; el Sr. Núñez, don Gonzalito y Un Aldeano, y, finalmente, de nuevo el actor Juan Roman, don Rosendo. A pesar de la calidad de todos estos actores y de los anuncios aparecidos en la prensa, el público acostumbrado al teatro comercial de la época acogió mal la obra, que fue tachada de inmoral y de la solo se dieron dos representaciones más el domingo 3 y la cuarta y última el lunes 4 de marzo (Iglesias Feijoo 459-471).

[8] Se desconocen el día y el mes del nacimiento de la primogénita del matrimonio.

[9] Esta negativa de Valle a que la obra se siguiera representando contrasta con la buena acogida por parte de la crítica en los periódicos. Así, *ABC* del 20 de marzo, se refiere a la respuesta del público en los siguientes términos: «El público, sugestionado por la halagadora caricia de los versos de Valle, tributó al galano escritor un efusivo homenaje de ardiente simpatía y aplauso», mientras en *El Imparcial* del mismo día se puede leer: «Noble y pura obra de poeta es *Cuento de abril*, que vino á testimoniar nuevamente cómo el público, el gran público, la masa, anónima y neutra, está capacitada para la percepción del más refinado y exquisito virtuosismo (…) Valle-Inclán fue aclamado y se presentó en escena infinidad de veces, entre aplausos fervorosos y unánimes, ya en el curso, ya al fin de las tres estancias o jornadas del poema.» En la misma línea *La Época* del 20 de marzo resalta: «Desde el primer momento el escogido público de la Comedia dejóse cautivar por la magia del poeta, y tributó una entusiasta ovación al autor de *Cuento de abril*.

[10] En esta obra la actriz compartió reparto con Matilde Moreno, en el papel de la Princesa Imberal; Juan Bonafé, dio vida a El Infante de Castilla; la Sra. Nevares, en el papel de Gitana, y las Sras. Amaya, Adsuar, Nevares y León, interpretando Un coro de Azafatas además de los Srs. Peña, Llorens, Morales y Palacios, que figuraron como Seis peones de ballesta. En el parco comentario que el citado *ABC* del 20 de marzo dedica a la interpretación proporciona datos nuevos: «*Cuento de abril* halló muy apropiada interpretación en Matilde Moreno, que infundió gran aliento de poesía a su personaje; en la Sra. Martínez y Srta Carbone y en los Sres. González, Bonafé y Rivero»

e hija de corta edad, una gira americana (Garlitz 91-122) con la compañía a la que se había reincorporado tras su primera maternidad, en cuyo repertorio figuraba de nuevo *Cuento de abril*. La obra tiene un gran éxito en Buenos Aires, y parece que en especial gustó su representación de El Trovero, pues en testimonio de Francisco Madrid (176) «Doña Josefina Blanco conquistó en la tercera jornada tantos aplausos que hubo de compartirlos con don Ramón, quien salió a saludar en medio del acto ante los insistentes gritos del público…». Todo lo contrario a lo que sucedió en Montevideo, en donde el público rechazó la obra. A raíz de esto, y también por homenajear al autor, García Ortega sustituye la obra de Valle por *Las Vengadoras* de Eugenio Sellés, y Josefina Blanco será víctima esta vez de la cólera de su marido, que había criticado duramente a Sellés en unos artículos aparecidos en el diario madrileño *El Mundo*: se rompe el contrato con García Ortega y Josefina termina su andadura con una de las compañías más importantes del momento, de la que ya había formado parte antes de casarse[11]. La complicada situación derivada de esta ruptura es salvada por Josefina Blanco, enrolándose en la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza, que también se hallaba en Argentina para participar en los actos culturales del Centenario de la Independencia. Con ellos, la actriz continuó la gira por Argentina, Chile y Uruguay. El proceso de acomodo de Josefina Blanco a los avatares que el carácter de Valle provocaba comenzó, pues, ya en los primeros años de matrimonio.

Con esta misma compañía, un año más tarde, la actriz interviene en el estreno de *Voces de gesta*, el 18 de junio de 1911 en el Teatro Novedades de Barcelona. Esta vez la actriz interpreta dos papeles: Garin (Zagal) y Una Montañesa[12]. La obra tuvo buena acogida entre el público: «Todos los actos han sido aplaudidísimos, y en todos ha llamado el público á escena al autor y á los intérpretes. La Guerrero ha tenido momentos de magnífica inspiración» (*El Imparcial,* 19 de junio de 1911).

Pero la intervención de Josefina Blanco en *Voces de gesta* no se limita a su doble papel de intérprete. De 1911 datan las cartas que ella misma intercambió con Rubén Darío[13], a propósito de la edición del dra-

11 En este punto Francisco Madrid (177) recoge los comentarios de los actores de la compañía García Ortega: «No sabe usted los escándalos que ha dado, porque no quería que su mujer trabajase en *Las Vengadoras*». Interesa destacar cómo estos mismos actores recuerdan el encierro de Las Palmas, que achacan al mismo motivo: «cuando Josefina estaba con nosotros, un día la encerró con llave en la habitación del hotel, para que no pudiese hacer la Enriqueta de *Mancha que limpia* (…) Intervino la policía y hasta el gobernador. Tuvieron que echar la puerta abajo y tenerlo a él detenido hasta que acabó la representación, para que no hiciera una barbaridad, emperrado en que su mujer no había de trabajar en una obra de Echegaray». Es posible que derive de aquí el error antes comentado (vid supra nota 6), pues son evidentes sus desajustes: los actores de García Ortega parecen referirse a Josefina Blanco como integrante de su compañía, y la anécdota tuvo lugar cuando la actriz formaba parte de la de Ricardo Calvo.

12 Los protagonistas del reparto fueron Fernando Díaz de Mendoza, Rey Arquino, y María Guerrero, Ginebra (Pastora del Monte Araal). El resto del reparto lo componen: Alfredo Cirera, en el papel de Abuelo Tibaldo, Ricardo Vargas, Oliveros, Luis Martínez Tovar, Un Capitán, María Cancio, Una Vieja, Fernando Montenegro, Gundian, Manuel Díaz, Un Cavador, Catalina Bárcena, Aladina (Pastora), Ramón Guerrero, Un Pastor Versolari, Francisco Urquijo, Una Lanza Lunada, el Sr. Yuste, Una Bisarna, Fernando Garci-Muñoz, Una Pica, y Julio Covisa, Un Cabrero.

13 Las relaciones de amistad entre el matrimonio y el poeta nicaragüense son bien conocidas; prueba de ello, es la invitación sin fecha que Josefina Blanco remite a Rubén Darío, en términos muy cordiales: «Distinguido amigo: No olvide usted que a la una les esperamos para que honren nuestra mesa» (Dictinio Álvarez 187).

ma en verso en *Mundial Magazine*. La actriz convertida ahora en intermediaria termina la copia de la obra y envía el segundo acto a Valle-Inclán, que a la sazón se encontraba en San Sebastián. A finales de agosto Valle envía al poeta la segunda jornada de *Voces de gesta*, y el 8 de septiembre escribe una carta a Darío comunicándole dicho envío y pidiéndole le remita las pruebas para corregirlas, además de incluir un recibo firmado con la cantidad en blanco. Es entonces cuando Josefina Blanco escribe el 11 de septiembre de 1911 al poeta nicaragüense la primera de una serie de tres cartas que se antojan decisivas en el proceso de publicación de la «Tragedia pastoril». En ella explica que «mi marido me encargó hiciese una copia de *Voces de gesta* y como yo no sabía la dirección de V. una vez copiada le envié a Ramón la segunda jornada de la obra para que se la remitiera a V.» (Álvarez 188). En estas tres cartas las palabras más repetidas por la eventual amanuense son «remitir» y «encargo» o «encargar», que evidencian el papel de mediadora de la esposa del escritor, en quien éste ha delegado parte de los trámites prácticos para la publicación de la obra, mientras la correspondencia de Valle fechada en esos mismos días incide en la cuestión del prólogo que Rubén Darío había prometido para *Voces de gesta*[14]. Gracias a esta colaboración, el número 7 de *Mundial Magazine* publica en noviembre de ese año la segunda entrega de *Voces de gesta, poema trágico en tres jornadas*.

El año decisivo en la trayectoria profesional de Josefina Blanco actriz iba a ser 1912, fecha de su retirada de las tablas[15]. Antes de abandonar los escenarios, tomó parte en el estreno de otra de las obras de su marido, *La Marquesa Rosalinda, farsa sentimental y grotesca*, por la Compañía Guerrero-Mendoza, en el Teatro de la Princesa de Madrid, el 5 de marzo de 1912. En esta ocasión la actriz interpretó al personaje de Colombina, y *ABC* del día siguiente reseña «Josefina Blanco destacó muy bien la coquetería y la ingenuidad de Colombina», al tiempo que pondera también el trabajo de los demás actores: «Concha Ruiz hizo una seductora doña Estrella; Elena Salvador, una arrogante dama; Carmen Jiménez, un paje encantador; Medrano, un aristócrata documentado en Mengs, y Gonzálvez, Tovar, Mesejo y Guerrero, en sus respectivos papeles, (Otros actores, Pierrot, Polichinela, Marqués d'Olbray) cumplieron bien».

La Época del mismo día, con su crítica elogiosa, reseña el resto del reparto:

> La obra fue muy bien presentada y representada. María Guerrero (en el papel de Marquesa Rosalinda) cantó con su voz de oro los versos del poeta. Fernando Díaz de Mendoza realzó con su talento artístico las bellezas de su papel, (Arlequín), y Josefina Blanco, las señoras Salvador y Ruiz, la señorita Jiménez y Gelabert, lo mismo que los señores Carsí, Gonzálvez Mesejo, Tovar y Guerrero, trabajaron a conciencia.

Pero es *La Tribuna* del 6 de marzo el

14 «¿Y mi prólogo en verso?» (carta del 8 de septiembre de 1911); «No se olvide de mi prólogo» (carta del 16 de septiembre de 1911) (Álvarez 187-189).

15 Salvo alguna intervención esporádica posterior, de la que tengo indicios, aunque no puedo documentar.

periódico que más pondera la actuación de Colombina, al afirmar Enrique de Mesa «Fernando Díaz de Mendoza y Josefina Blanco fueron, á mi juicio, los que más se percataron del espíritu de la obra», mientras en *Heraldo de Madrid* del mismo día se lee: «Josefina Blanco se mantuvo á la altura de su gran talento de actriz» A pesar de la buena acogida por parte del público y de las buenas críticas a los actores, sólo se dieron once representaciones de la obra, y en junio de 1913, en una entrevista con Vicente A. Salaverri, Valle expresa su disgusto ante la interpretación de los cómicos:

> Creo que ni Díaz de Mendoza ni ninguno de sus compañeros la entendió. Apenas si María Guerrero dijo los versos como yo los escribí (…) En boca de los intérpretes, mis rimas parecían una mala prosa. Hasta los críticos —tan comedidos con el matrimonio Guerrero-Mendoza— dijeron esto que ahora digo yo (Dougherty, *Un Valle-Inclán…* 46-47)[16].

Es de notar, además, que entre las actuaciones para él insatisfactorias, Valle debe estar incluyendo la de su esposa.

Pero como venía ya siendo común, Josefina Blanco se vería apartada también de esta compañía por las discrepancias de su marido con los actores-empresarios: sucedió cuando en Pamplona María Guerrero y Díaz de Mendoza deciden excluir del repertorio *Voces de gesta*, que había suscitado gran expectación no ajena a su significado político. La desavenencia se saldó con una ruidosa y concurrida lectura pública de la obra en el teatro Gayarre (Gago 533-555). A pesar del escándalo, Josefina Blanco continuó la gira hasta su término en San Sebastián, donde tuvo lugar la ruptura definitiva con la compañía. Una vez más el carácter de Valle y su concepción de lo que debía ser una representación dramática forzaba a Josefina a una renuncia, esta vez, decisiva para su vida artística, pues a raíz del incidente se retiraría de los escenarios. A pesar de ello, en julio de 1912, cuando Valle está gestando *El embrujado*, dirige una carta a Matilde Moreno, y al conjeturar la hipotética representación, parece estar pensando en su esposa al preguntar «¿Hay alguna actriz que pueda hacer el papel de muchacho de doce años? Es un papel de gran importancia y todavía la tendría mayor de contar con actriz capaz para su desempeño» (Hormigón 524). Pero ningún actor ni ninguna compañía quiso hacerse cargo de la obra, y ésta, como había ocurrido con *Voces de gesta* en Pamplona, se dio a conocer a través de una lectura pública (Míguez 197-203 y Ramoneda 3-4), de modo que Josefina nunca llegó a actuar en ella.

La economía familiar, cuyo puntal más seguro habían sido hasta entonces los ingresos de la actriz, se vio afectada por su retirada, y coincidió en el tiempo con el traslado de la familia a Galicia en el intento quizá de resolver una crisis del escritor. Fue en este escenario donde tuvo lugar el episodio más desgraciado de la vida de la pareja: la muerte en Cambados, el 29 de septiembre de 1914 del primogé-

16 En una nota a pie de página, Dougherty resalta que al reseñar el estreno de la obra en *El Imparcial* del 6 de marzo de 1912, José Laserna, no critica sino que elogia la representación indicando que la obra gustó al público. Por tanto este elogio vendría a añadirse a los más arriba reseñados.

nito varón, Joaquín María, nacido en Madrid el 28 de mayo de 1914. A raíz de este suceso, Valle decide reemprender una aventura agrícola en el Casal de La Merced, en A Pobra do Caramiñal (A Coruña), aunque antes de trasladarse allí, quiere contar con la opinión de Josefina, como demuestran la carta dirigida a Estanislao Pérez Artime, el 25 de noviembre de 1915: «Uno de estos días iré con Josefina a ver la Merced. De lo que ella resuelva ya te enteraré. Me figuro que no dejará de gustarle, a pesar de lo reducido de la vivienda» (Borobó 188). Trece días después, notifica a su amigo: «Del asunto de la Merced, Josefina renuncia a verla, dice que sea como sea le parece bien. El caso es salir de Cambados» (Borobó 188), con lo que el matrimonio se instala en esta nueva vivienda aproximadamente a principios de 1917. Por estas mismas fechas, Josefina sufre un aborto, como se desprende de una de las cartas de Valle fechada el 11 de diciembre de 1916: «La señora estuvo muy enferma, pues ha tenido un aborto»[17]

En 1917, en uno de tantos paréntesis que durante su estancia en Galicia, la pareja hizo en Madrid, Josefina Blanco es entrevistada por dos destacadas defensoras de la mujer en su tiempo, Margarita Nelken y Carmen de Burgos, «Colombine». Ya he comentado en otro lugar más por extenso estas entrevistas (Domínguez 183-201), pero conviene retomar algunos de los puntos clave en las confesiones de la protagonista, porque a su luz cobran sentido algunos acontecimientos de la vida de Josefina Blanco reseñados ahora. Así, su retirada de las tablas parece deberse a motivos más complejos que las desavenencias de su marido con las compañías teatrales o las obligaciones domésticas de una mujer casada: Josefina Blanco se confiesa una actriz frustrada por el tipo de papeles dramáticos que continuamente se había visto obligada a representar, el de «ingenua», que venía impuesto por su aspecto físico, «figura juvenil, menudita, graciosa y pizpireta», como Colombine la describe. Unido a ello, la intervención en obras de su marido, vino a influir en esta decisión: «Si todas las obras satisfacieran la ansiedad del artista como esa, (*La Marquesa Rosalinda*) yo no me retiraría. En la misma línea, la ex-actriz revela a Margarita Nelken un claro entendimiento de las dificultades que entrañaba el teatro de Valle, «El teatro de mi marido no es para el gran público, ¿verdad? Y, además del público, los artistas tampoco entienden las obras a gusto de él; yo misma, prefería estrenar cualquier obra que no una de mi marido», siendo además consciente de la crisis teatral que se vivía en su época. Esta consciencia explica que en 1920, cuando efec-



Valle-Inclán en Cambados. De izquierda a derecha: Paco Peña, Josefina Blanco, don Ramón, Tanis de la Riva, Conchita Valle, Mª Luisa Peña e Isidoro Peña.

[17] Esta carta procede de los fondos documentales del Museo Valle-Inclán de A Pobra do Caramiñal. Mi agradecimiento a Antonio González Millán, responsable del citado Museo, por haberme facilitado el acceso a estos materiales.

tivamente llevaba largos años retirada del teatro, Josefina figure con otros entusiastas actores en la sociedad denominada «Los amigos de Valle-Inclán», encabezada por Rivas Cherif, que trata de llevar a cabo una profunda renovación de la escena española acercándola a las corrientes estéticas que estaban en auge en Europa (Aguilera y Aznar 85-133). Desafortunadamente, no sabemos nada de lo que Valle pensaba de las actuaciones de su esposa, salvo el breve testimonio reseñado en la antes citada carta a Galdós. Sin embargo, la confianza de éste en el rol que su esposa jugó en su obra parece haber sido absoluta, porque la que otrora había interpretado papeles en los escenarios, pasa a actuar de modo decisivo —y esta vez en su casa y de manera casi anónima— en la producción artística de Valle al convertirse en copista y correctora de pruebas de su marido, uno de los motivos por los cuales, según ella misma afirma, en estas entrevistas publicadas en 1917 no podría volver al teatro. Así, es importante la función que desempeñó en la obra de Valle-Inclán, y que frecuentemente ha sido ignorado por los biógrafos y estudiosos de éste[18], fue solo posible gracias al sacrificio de su propia carrera teatral, de prometedora trayectoria, como se desprende de las críticas citadas más arriba. Si Valle agradeció esta renuncia, es algo que pertenece a la intimidad no documentada de la pareja, pero de algún modo, la única carta conservada que éste escribió a su esposa, desde París, el 23 de mayo de 1916, durante la visita del escritor al frente aliado en la Primera Guerra Mundial, revela un reconocimiento a su esposa: cuando refiere el hecho de que la Sociedad de Gentes del Teatro tal vez quiera condecorarlo con la Legión de Honor, Valle afirma: «Yo pienso que la condecoración eres tú, pues es a quien halagan estas cosas. Recibe mi enhorabuena» (Hormigón 544).


Valle-Inclán con su mujer, Josefina Blanco y su primera hija, Concha, hacia 1915.

Con todo, y a pesar de todo, en la época en que Josefina Blanco fue entrevistada por Carmen de Burgos confiesa: «soy feliz y no echo de menos la vida del teatro…»[19] y valora por encima de todo la aportación que el matrimonio con Valle

[18] La excepción a este injusto olvido la representan los biógrafos más recientes de Valle-Inclán, Alberca y González (113-117) que conceden una especial importancia a Josefina Blanco en el proceso de publicación de *Romance de Lobos*, cuyas cuartillas recogía, ponía en escritura legible y mandaba a la redacción del periódico donde la obra apareció inicialmente, hecho que ni amigos íntimos contemporáneos de Valle reseñan.

[19] Aunque en este punto la ex-actriz parece muy tajante, muestra una mayor nostalgia por el teatro en la entrevista con Margarita Nelken (Domínguez 183)

tuvo para ella: «Él me ha educado, me ha hecho conocer y sentir el arte. Antes yo no era más que una intuitiva; me faltaba la cultura, que he aprendido a su lado (…) Ahora nos vamos a Galicia, y no tiene usted idea de lo que yo gozo en mi retiro, en el campo, frente al mar».

Sin embargo, su estancia en Galicia, en el Casal de La Merced, no había de ser tan feliz por las privaciones económicas, consecuencia de las improductivas iniciativas agrícolas de Valle y la falta de ingresos de la esposa. Según García Bayón (61) «cuando Josefina llegó a La Merced era aún joven, de cuerpo menudo, airosa, ingenua, ojos vivos, tímida, sensible» y destaca de ella su carácter bondadoso, caritativo y paciente para llevar las privaciones económicas, pero su papel en La Merced tiene de nuevo más importancia que el que se le concede. Una carta sin fecha escrita por ella misma en La Merced, demuestra que estaba al tanto de las faenas agrícolas y los haberes de la casa, algunos de los cuales parecen haber sido sustraídos en ausencia de Valle, estando Josefina decidida a recuperarlos: «Ahora falta recoger el bocoy que tiene el padre de ese pillo y en cuanto venga mi marido, si no lo ha devuelto se lo reclamaremos con la guardia civil con otras cosas que quitó de La Merced»[20]. Es también en este lugar donde Josefina Blanco da a luz a sus hijos Carlos Luis Baltasar, el 31 de octubre de 1917, y María de la Encarnación Beatriz, el 7 de septiembre de 1919, pero tres años más tarde del nacimiento de la niña se hace imperativo abandonar La Merced por las incomodidades de la vivienda y ante el evidente fracaso de la experiencia rural. El matrimonio con sus tres hijos y una criada llamada Manuela Naveiro se traslada a la casa llamada Villa Eugenia, en A Pobra do Caramiñal, donde vivirán, siempre con estancias en Madrid, hasta octubre de 1925. En este nuevo hogar donde Josefina alumbra a los dos últimos hijos: Jaime Baltasar Clemente, el 31 de enero de 1922, y Ana María Baltasara, el 15 de agosto de 1924 (según indican las respectivas partidas de nacimiento —Museo Valle-Inclán de A Pobra do Caramiñal—). A lo largo de la estancia, las dificultades económicas persisten, y mientras en el ático Valle-Inclán escribe *Cara de Plata, Tirano Banderas* o *Luces de Bohemia* entre otras obras, y convalece de sus enfermedades, Josefina Blanco soporta las estrecheces domésticas de una economía familiar que depende de los inciertos ingresos del escritor.

En julio de 1924 Valle regresa a Madrid, y poco después lo hará Josefina con sus hijos quien según Robert Lima (285), se reincorpora a la escena en 1924 para abrirle camino a su marido, pero ya el año anterior Josefina Blanco volvía a figurar entre los actores de mérito que, sin pretensiones profesionales, tratan de dar vida a El Mirlo Blanco, nuevo experimento teatral de un reducido círculo impulsado por Rivas Cherif, Pío, Ricardo y Carmen Baroja, Carmen Monné, Valle-Inclán, Azaña, y otros, cuya pretensión esta vez es organizar un teatro de cámara en la propia casa de los Baroja. Años más adelante, este grupo, que contó con las simpatías de la minoría teatral renovadora, había

[20] Fondos documentales del Museo Valle-Inclán de A Pobra do Caramiñal.

de servir para que Rivas Cherif llevase a escena algunas obras dramáticas del escritor gallego y para que Josefina Blanco regresase al escenario, representando en *Ligazón*, «auto para siluetas», el papel de Comadre, con Isabel Oyarzábal[21].

De nuevo la actriz desaparece de la escena teatral y de la vida pública para retornar a su anonimato. Es así como dos años después, en 1928, el escritor catalán Paulino Massip realiza una entrevista, que se publicó en la revista *Estampa* (27-11-1928), con el título de «La mujer en el hogar de los hombres célebres. En el hogar de Valle-Inclán», pero que curiosamente tiene por objeto al escritor, no a su esposa, a quien solo se le realizan cuatro preguntas al final de la entrevista. La clave de este desajuste tal vez esté en las palabras de la propia interpelada, en las que se retrata a sí misma como una mujer hogareña que no echa de menos el teatro, y se confiesa feliz relegada a ese segundo plano:

> No hable usted de mí, se lo ruego (…) Yo soy una mujer insignificante, oscura, que vivo feliz en mi hogar, entregada al culto de mi marido y de mis hijos y no quiero salir de ahí (…) Yo no cuento, yo no quiero contar. Estoy encantada con mi papel (…).

Y a pesar de que el entrevistador la describe como «una admirable intérprete de nuestro teatro clásico», cuyo «recuerdo está vivo en la escena española», la valoración de su carrera teatral por parte de la antigua actriz se orienta a derroteros personales: «Me sirvió para conocer a mi marido».

Pero desde el propio título y forma de la revista, hasta sus declaraciones, todo evidencia que a estas alturas la figura de su marido también la ha desplazado por completo, y así parecen entenderlo algunos de sus contemporáneos. Tal el caso de Martínez Sierra, que en un artículo publicado en el *ABC* el 7 de diciembre de 1928, ofrece esta semblanza de la pareja:

> A su lado, Josefina Blanco, la en otro tiempo fascinadora actriz, la de la voz de oro, a quien arrancó del tablado de sus triunfos el amor tiránico de este hidalgo que no quiso compartir con el público la posesión de la deseada, habla de prisa, y calla con elocuencia. También ella es invariable y siempre ella. Tal vez este elemento de inverosímil fidelidad a sí mismos les ha unido en mutua fidelidad duradera… Invariables…, inseparables… Gran fortuna y envidiable destino, privilegio de espíritus fuertes y herméticos.
> (Valle-Inclán 394).

Sin embargo, esta «fidelidad duradera» había de llegar a su término cuando a finales de 1932 Josefina Blanco, después de veinticinco años de matrimonio interpone una demanda de divorcio que *Heraldo de Madrid* del 14 de diciembre de 1932 recoge: «La señora de Valle-Inclán pide la disolución del vínculo matrimonial» (Alberca y González 234). La vista se celebra a puerta cerrada, de modo que ignoramos los motivos sobre un proceso que ha permanecido en el estricto ámbito familiar. Ahora bien, según el testimonio de algunos contemporáneos que conocieron a la actriz, ésta sufría continuos ata-

[21] El resto del reaparto lo completaban Carmen Juan de Benito, La moza, Fernando García Bilbao, El afilador, y Cipriano Rivas Cherif, Un bulto.

ques de celos, por lo que creía eran continuas infidelidades de su marido; por otra parte, las dificultades económicas provocaban situaciones de tensión entre la pareja, como recuerda años más tarde, un antiguo director de la CIAP:

> Mi preocupación por las finanzas de la casa de Valle-Inclán me hizo entrar en relación directa con su mujer. Yo sabía que a don Ramón le era muy penoso pedir nada y por eso decidí recurrir a su mujer, una antigua e importante actriz llamada Josefina Blanco, con la que sostenía grandes peloteras, según ella me contaba, haciendo así honor a su fama de violento; llegó a tener tal confianza conmigo que, en cualquier apuro doméstico, a la primera persona a quien acudía la señora de don Ramón era a mí.
>
> (Sáinz Rodríguez 131)

Por los motivos que fuere, la separación del matrimonio se consuma y como consecuencia, la madre se ve separada de tres de sus hijos, Carlos, María de la Encarnación y Jaime, pues el juez dictamina que se queden con el padre y sólo le adjudica a la menor, María Antonia. Sobre la situación de la actriz después del divorcio apenas hay detalles, y se ha especulado con sus dificultades económicas —al parecer el juez no le asigna pensión al carecer Valle de ingresos económicos fijos—. Se instala en una humilde pensión con su hija pequeña, y todo ello explica el retorno de la actriz al teatro si bien ignoro con qué compañía u obra. A partir de aquí, las noticias sobre Josefina Blanco son todavía dispersas. Valle-Inclán es nombrado Director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma el 8 de marzo de 1933, a donde se traslada con sus hijos en abril del mismo año. Aunque según la sentencia del divorcio quedaba a cargo de Josefina Blanco la hija menor, Valle afirma en una carta dirigida a Justo Gómez Ocerín, el 30 de mayo de 1933 (Dougherty, *Valle-Inclán y…* 89) a propósito de las condiciones de su vivienda en la Academia: «Hoy somos seis de familia. Yo, cuatro chicos y una muchacha. Mañana espero al mayor de mis hijos que estaba interno en Miraflores del Palo (Málaga). Vamos a ser siete, sin otro apaño que dos alcobas». Pero esta información es ciertamente confusa: Valle se refiere a Carlos como «el mayor de mis hijos», cuando en realidad la mayor era Concepción, que en torno a las fechas del divorcio de sus padres parece que se había casado sin consentimiento paterno; por otra parte, esos «cuatro chicos» reunidos en Roma hacen suponer que la pequeña, a cargo de la madre después de la separación, habría retornado con el padre. Paralelamente, en el mismo año en que Valle es nombrado director, se le impone la retención de la mitad de su sueldo en concepto de pensión a su ex-esposa, como certifica José Olarra Garmendia, Secretario de la mencionada Academia, en una carta del 27 de noviembre de 1933, en la que reproduce el auto del Juzgado de primera Instancia e Instrucción número 13 de Madrid, en oficio del 18 de marzo de ese año[22] (Esteban 159-160). En otra carta dirigida al Ministro

22 En este Juzgado de mi cargo y Secretaría anotada al margen, penden autos sobre divorcio, promovidos por doña Josefina Blanco Tejerina contra su esposo don Ramón Valle Peña, conocido en el mundo literario por don Ramón del Valle-Inclán, en cuyos autos y en la pieza separada formada para la concesión de alimentos, he acordado

de Estado el 2 de octubre de 1934, Valle-Inclán consigna: «La familia del Director se compone de: Hijos: Carlos Luis, de 16 años, María Beatriz, de 14, Jaime, de 12, María Antonia, de 10 (Esteban 112). No cabe duda de que todos sus hijos lo acompañaron a Roma.

Con esta retención del sueldo de Valle-Inclán la situación económica de Josefina debió mejorar, pero las relaciones entre ambos se mantuvieron muy tensas, como relata Rafael Alberti en la visita que hizo con María Teresa León a Valle en la Academia en agosto de 1934. Alberti (81) lo encontró «enfurecido, centelleantes los ojos, huracanada la barba», para mandar acto seguido a su hija Mariquiña a buscar una carta de su madre recibida aquel día, en cuyo remite ella escribió: «*Señor don Ramón María del Valle-Inclán*. Marqués de Bradomín. Autor de *Divinas palabras* y de otras palabras menos divinas (…)» y él añade: «Eran los días más agudos de su divorcio, y entre ambos esposos contendientes se cruzaban, al parecer, feroces epístolas» (Alberti 82).

Cuando Valle-Inclán fallece, el 5 de enero de 1936, Josefina Blanco fue inevitablemente blanco de atención. Así, el reportero del diario *Crónica*, al acudir a Ruiz Contreras para que hiciese una semblanza de su amigo, le aconseja visitar a Josefina Blanco en su pensión madrileña y con tal motivo le pide leer sus «Memorias» inéditas, que Ruiz Contreras había calificado de «interesantísimas». El diario *Crónica* del 12 de enero de ese año, publica el fragmento de uno de los primeros capítulos, reproducido en numerosas ocasiones[23], en el que relata cómo conoció a Valle-Inclán y lo describe en detalle, revelando una admirable soltura y un hábil manejo de los recursos literarios, que concuerdan, por otra parte, en una mujer que se confesaba ávida lectora[24] y cuya sensibilidad artística es innecesario ya volver a ponderar.

En los días inmediatamente posteriores a esta entrevista, Josefina Blanco se opone tajantemente a la representación, por primera vez en España, de *Los cuernos de Don Friolera*, a cargo de la compañía «Nueva escena», que formaba parte del homenaje que varios escritores pensaban tributar al fallecido Valle-Inclán. Esta oposición queda plasmada en dos cartas dirigidas a Manuel Azaña, que iba a leer un ensayo sobre el que fuera su amigo en el proyectado homenaje. En esas cartas la ex-mujer de Valle-Inclán afirma que ha dado una orden expresa a la Sociedad de Autores para prohibir la representación. El argumento por ella esgrimido es «cumplir los deseos de mi marido (q.e.p.d.) expresados en carta dirigida a mí (Hormigón 634). Sorprende comprobar que la que había tomado la iniciativa del divorcio firme ahora como «viu-

———

dirigir a V. S. el presente a fin de que el sueldo y emolumentos que devengue el mencionado don Ramón del Valle Peña como Director de la Academia de Bellas Artes en Roma, retenga la parte legal correspondiente y la ponga a disposición de este Juzgado haciendo constar que si esta parte legal fuera superior a dos mil quinientas pesetas mensuales, no le retenga otra suma que la expresada cantidad cada mes, que fue la que se señaló en concepto de alimentos a doña Josefina Blanco Tejerina.

23 Vid Lima 146, Santos 46, y de manera completa, Alberca y González 267.

24 En la citada entrevista de 1917, con Margarita Nelken (vid. *supra* nota 18) Josefina Blanco afirma «Leo mucho (…) Tolstoi me entusiasma»

da de Valle-Inclán», y aduzca «la plenitud de mis derechos legales», teniendo en cuenta que la legislación vigente la convertía en la ex-esposa del escritor, no en viuda. De los términos de la carta se deduce que esta oposición se debió también a juicios morales o cuando menos personales por parte de Josefina Blanco, pues califica a la compañía «Nueva escena» de «cierta sociedad anónima, sin prestigio moral y sin categoría artística imprescindible para representar obras de mi marido». La contestación de Manuel Azaña no debió hacerse esperar, pues Josefina Blanco fecha su contrarréplica el 14 de febrero de 1936, y en ella no sólo agradece su carta a Azaña sino que pasa del tono beligerante al autocompasivo: «Estoy tan sola para defender a mis hijos y para defenderme yo misma! (…) Sin su ayuda de usted, acaso yo no hubiera podido encontrar ánimo para sobreponerme a mis dolores, y darle a mi vida una orientación, gracias a la cual, ahora, tengo medios de defender a mis hijos en tanto la obra de su padre, no rinde el fruto que ha de rendir, si manos logreras no la destruyen». Pero su prohibición debía carecer de validez legal, y tanto el homenaje como la rechazada representación se llevaron a cabo el día proyectado.

Pero desafortunadamente no se conocen —si alguna vez existieron— los restantes capítulos de estas «Memorias» inéditas, que prometían gran interés. El nombre de Josefina Blanco reaparece después de la muerte de Valle-Inclán en varios de los documentos que conforman el Expediente del Director de la Academia, reclamando las pertenencias que éste había dejado en Roma y los derechos de autor sobre la edición o traducción de sus obras. Así, la recuperación de los efectos personales del escritor fue un proceso largo, pues iniciado después de su fallecimiento de éste no fue efectivo hasta 1941. En tal demora tuvo mucho que ver la Guerra Civil, pero también la propia confusión creada por el divorcio de Josefina Blanco y Valle-Inclán. Así, en una carta remitida desde la Embajada de España en Roma y dirigida al Ministro de Asuntos Exteriores, con fecha del 2 de febrero de 1936[25], se confirma que Carlos Valle-Inclán, reclamó los bienes de su padre depositados en manos del Secretario de la Academia de Bellas Artes en Roma, pero su petición no fue atendida por ser menor de edad y no justificar la representación de los demás herederos; posteriormente, Josefina Blanco cursa su solicitud, a la que tampoco se accede «por no justificar representación de sus hijos (…) ni su derecho dudoso por lo menos en el caso de hallarse separada o divorciada de su marido». Sin embargo, un par de meses después, es ya reconocida como la «viuda de Valle-Inclán», tal como consta en una nota procedente del Ministerio de Estado, del 29-04-1940[26], en la que se le comunica que debe justificar la representación de sus hijos y abonar las cuentas de la herencia para hacerse cargo de los bienes del escritor[27]. Dos años después, la situación parece haberse regulari-

25 Fondos documentales del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Expediente Valle-Inclán (Sección de Culturales. Legajo 457. Núm. 33715. Expediente personal del Director de la Academia de Roma. Don Ramón del Valle-Inclán. En adelante se citará como Expediente Valle-Inclán.

26 Expediente Valle-Inclán (vid. *supra* nota 25).

27 La dirección de Josefina Blanco a la que este escrito remite es «Hotel Asturias.-Carrera de San Jerónimo. Madrid».

zado, pues se conserva la respuesta a la solicitud del profesor holandés C. F. A. Van Dam para traducir *Flor de santidad*. En un escrito dirigido al Subsecretario de Asuntos Exteriores el 16 de abril de 1942[28], firmado por Carlos Valle-Inclán se lee: «en representación de mi Señora Madre, Dña. Josefina Blanco, Vda. de Valle-Inclán, única y legítima propietaria de la obra de mi Señor padre, don Ramón del Valle-Inclán», y autoriza dicha traducción, «en cuanto tuviera a bien indicarnos los derechos que a mi Señora Madre le corresponden». Anulada la republicana ley del divorcio en la dictadura franquista, Josefina Blanco recuperó los derechos que, como viuda del escritor, le corresponderían. A partir de 1942, la pista de la que un día fue actriz aplaudida, compañera y esposa de Valle-Inclán durante veinticinco años, divorciada del escritor y, finalmente, su viuda oficial, es difícil de seguir hasta la fecha de su fallecimiento[29]: Josefina Blanco está enterrada en el cementerio de Santa Mariña de Cambados, junto a su hijo Joaquín como fue su voluntad.[30]

28 Expediente Valle-Inclán (vid. *supra* nota 25)

29 Alberca y González (114) dan noticia de una entrevista realizada a Josefina Blanco en 1944 sin otras precisiones. Recordemos el citado artículo de Rivas Cherif en *Excelsior*, en 1958 «En la muerte de Josefina Blanco».

30 Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación «Valle-Inclán» (n.º de referencia BFF-2001-3149), subvencionado por la DEICYT y fondos FEDER.

OBRAS CITADAS

AGUILERA SASTRE, Juan. *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*. Barcelona: Cop d'Idees, 1997.

AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1981-1967)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación Española de Directores de escena de España, 2000.

ALBERCA, Manuel, y González, Cristóbal. *Valle-Inclán. La fiebre del estilo*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002.

ALBERTI, Rafael. *Imagen primera de*… Madrid: Ediciones Turner, 1975.

ÁLVAREZ, Dictinio. C*artas de Rubén Darío*. Madrid: Taurus Ediciones, 1963.

ANÓNIMO. «Beneficio de Matilde Moreno». *ABC*. Madrid (20-03-1910).

——— «Comedia. Beneficio de Matilde Moreno. *Cuento de abril*, poema en tres estancias, de don Ramón del Valle-Inclán». *El Imparcial*. Madrid (20-03-1910).

——— «Princesa. *La Marquesa Rosalinda*». *ABC*. Madrid (6-03-1912).

——— «En la Princesa. Beneficio de Fernando Díaz de Mendoza. *La Marquesa Rosalinda*; farsa sentimental y grotesca, en tres jornadas, original de donRamón del Valle Inclán». *La Época*. Madrid (6-03-1912).

BLANCO, Josefina. Carta autógrafa a Serafín, remitida desde A Pobra do Carmiñal, sin fecha (Fondos documentales del Museo Valle-Inclán de A Pobra do Caramiñal).

BURGOS, Carmen de. «Josefina Blanco». *Confesiones de artistas*, Madrid: V. H. de Sánz Calleja, 1917. 116-123.

DOMÍNGUEZ CARREIRO, Sandra. «Josefina Blanco, una mujer olvidada.» Anales de la Literatura Española Contemporánea 28.3. *Anuario Valle-Inclán III* Boulder: 2003. 181-201.

DOUGHERTY, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos, 1983.

——— *Valle-Inclán y la II República*. Valencia: Pre-Textos, 1986.

E. R. «Sobre el matrimonio de don Ramón». *Cuadrante* 0. 2000: 48.

SÁINZ RODRÍGUEZ, Pedro. *Testimonios y recuerdos*. Barcelona: Editorial Planeta, 1978.

ESTEBAN, Jorge de. «Nota explicativa a los textos de Valle-Inclán». *Homenaje a don Ramón del Valle-Inclán*. Ed. Dianella Gambini. Università degli Estudi di Perugia-UNED: 1965. 93-175.

FERNÁNDEZ ALMAGRO. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid: Taurus Ediciones, 1966.

FLORIDOR. «En la Princesa. *El Marqués de Bradomín*, comedia romántica en tres actos. La escribió don Ramón del Valle-Inclán». ABC. Madrid (27-01-1906).

GAGO RODÓ, Antonio. «Valle-Inclán ante la escena. La lectura de *Voces de gesta* en Pamplona (1912). *Anales de la literatura española contemporánea*, 1999. 533-555.

GARCÍA BAYÓN, Carlos. *Valle-Inclán y Viana del Prior. Estampas del tiempo ido,* A Coruña, Deputación Provincial da Coruña, 2001.

GARCÍA, Raimundo, «Borobó». «Valle-Inclán cerca de Compostela. Las cartas a Tanis la Riva». *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*: 1991, pp. 188-193.

GARLITZ, Virginia. «Valle-Inclán y la gira americana de 1910». *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Ed. y Coord. Margarita Santos Zas, et al. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico: 2000. 91-122.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario de teatro*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

HORMIGÓN, Juan Antonio. *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1989.

——— *Catálogo de la Exposición «Montajes de Valle-Inclán»*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.

IGLESIAS FEIJOO, Luis. «El estreno de *Aguila de blasón* de Valle-Inclán en 1907». *Homenaxe ó Profesor Constantino García*. Coord. Mercedes Brea y Francisco Fernández Rei. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1991. 459-471.

LASERNA, José de. «Princesa. *El marqués de Bradomín,* comedia romántica en tres actos, de don Ramón del Valle Inclán». *El Imparcial*. Madrid (26-01-1906).

LAVAUD, Jean Marie. «Valle-Inclán et Mundial Magazine. Les lettres de Valle-Inclán y Josefina Blanco a Rubén Darío». *Hommage a Robert Jammes*. Tolouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994. 667-675

LIMA, ROBERT. *Valle-Inclán. El teatro de su vida*. Vigo: Nigra Imaxe, 1995.

M. B. «Teatro de la Princesa. *La Marquesa Rosalinda*». *Heraldo de Madrid*. 6-03-1912.

MADRID, Francisco. *La vida altiva de Valle-Inclán*. Buenos Aires: Poseidón, 1943.

MASSIP, Paulino, «La mujer en el hogar de los hombres célebres. En el hogar de Valle-Inclán». *Estampa*, 27-11-1928.

MAUGAR. «*Voces de gesta*, de Valle-Inclán». *El Imparcial*. Madrid (02-03-1907).

MESA, Enrique de. «El teatro. *La Marquesa Rosalinda*». *La Tribuna*. 6-03-1912.

MÍGUEZ VILAS, Catalina. «*El Correo Español*. Apostillas a la polémica de *El Embrujado*». *Anales de la literatura española contemporánea*. *Anuario Valle-Inclán I*. (2001): 197-203.

OLIVA, César (Ed). *La Marquesa Rosalinda*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

P. M. «La ilustre actriz Josefina Blanco, esposa que fue de don Ramón del Valle-Inclán, refiere, en este fragmento de sus Memorias, cómo conoció al glorioso escritor». *Crónica*. 12-01-1936.

PAZ ANDRADE, Valentín. *La anunciación de Valle-Inclán*. Madrid: Akal, 1981.

SANTOS ZAS, Margarita. *Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Cuadernos de Acción Cultural, 1997.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. Carta autógrafa a Serafín, remitida desde A Pobra do Caramiñal, el 11-12-1916 (Fondos documentales del Museo Valle-Inclán de A Pobra do Caramiñal).

VALLE-INCLÁN, Carlos del. Carta al Ministerio de Estado, Santiago de Compostela, 29-04-1940 (Expediente Valle-Inclán. AMAE).

VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier del. *Catálogo de la Exposición don Ramón María del Valle-Inclán* (1866-1898). Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1998.

——— *Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia: Pre-textos, 1994.

ZEDA. «En la Princesa. *El Marqués de Bradomín*; comedia en tres actos, original de Valle-Inclán». *La Época*. Madrid (26-01-1906).

——— «En la Comedia. (Beneficio de Matilde Moreno) *Cuento de abril,* por Valle Inclán. El último capítulo, por los hermanos Álvarez Quintero». La Época. Madrid (20-03-1910).



La importancia de la luz en las primeras obras dramáticas en prosa de Valle-Inclán (1899-1912)

Catalina Míguez Vilas
Grupo de Investigación Cátedra Valle-Inclán
Universidad de Santiago de Compostela

A Diego

El título elegido para este artículo encierra ya suficientes problemáticas que convergen en el conocido, pero todavía no zanjado debate sobre las relaciones entre texto u obra dramática y su representación, por un lado; y, por otro, en una de las piedras de toque del teatro valleinclaniano: sus acotaciones.*

Serán estos segmentos textuales, nítidamente diferenciados por el escritor desde un punto de vista tipográfico y enunciativo, los que mayor número de informaciones —por no decir todas las indicaciones— nos aporten sobre la trascendencia que adquiere la luz en las obras de Valle-Inclán. Ahora bien, y de ahí mi premeditada huida de conceptos como «análisis semiológico», «signo no verbal», etc, que bien pudiera haber incluido en el título propuesto, no examino una puesta en escena donde, sin duda, a través de sofisticados mecanismos de luminotecnia se materializa el signo no verbal de la luz[1], sino que mi campo de trabajo es la palabra literaria, valleinclaniana en este caso, y mientras no se demuestre lo contrario los signos son plenamente lingüísticos, verbales.

El milagro surge cuando en estos textos analizados reconocemos una «tensión motivadora»[2] por llegar a ser hecho escénico, que a su vez confirma la dimensión dramática y teatral de dichas creaciones. Planteado en estos términos, texto y representación son manifestaciones artísti-

* Un estudio detallado puede verse en mi Tesis Doctoral publicada en formato CD-ROM: *Las acotaciones en la obra dramática en prosa de Valle-Inclán (1899-1927),* Santiago, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2001.

[1] Para Erika Fischer-Lichte, la luz junto con el decorado o los accesorios constituyen signos del espacio escénico (*vid. Semiótica del teatro*, Madrid, Arco / Libros, 1999, pp. 222 y ss.). También Tadeusz Kowzan los sitúa entre los signos de la representación, con funciones independientes (*vid. Literatura y espectáculo,* Madrid, Taurus, 1992). En cambio, Mª del Carmen Bobes Naves considera que la luz es un formante (*vid. Estudios de semiología del teatro,* Valladolid / Madrid, Aceña Editorial / La Avispa, 1988).

[2] Tomo prestada esta expresión del profesor Juan Antonio Hormigón, quien en mayo de 2003 impartió el curso «Valle-Inclán y el teatro europeo de su tiempo» en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago.

cas distintas entre las que no tiene por qué existir confrontación. Y en el caso concreto del teatro valleinclaniano son sus acotaciones el terreno idóneo que favorece la mágica transformación del texto en puesta en escena, porque al actuar como sugerencias evocadoras no suelen coartar la libertad del equipo de producción.

Por último, y para cerrar esta serie de puntualizaciones, diré que también la elección del *corpus* ha sido deliberada por la sencilla razón de que el periodo abarcado engloba obras muy desiguales entre sí, desde un drama decimonónico con influencias benaventinas y del melodrama como *Cenizas*, hasta su reelaboración en 1908, pasando por las innovadoras «comedias bárbaras», que representan la antesala de su teatro futuro en términos estructurales y escenográficos. Pero precisamente dichas desigualdades estéticas y dramatúrgicas entre estas creaciones nos permiten reconocer el camino transitado por Valle-Inclán hasta situar su preocupación por los matices lumínicos, los juegos entre luz y sombra o los contrastes en elemento principal de su visión espectacular.

Entremos, pues, en materia y tengamos muy presente lo que de hito revolucionario tuvo la invención de la electricidad en el contexto de la escena europea, en tanto favoreció la sustitución de la luz de gas, con sus limitaciones y serios peligros, y permitió incorporar en los escenarios los proyectores eléctricos de arco voltaico[3]. La iluminación gana entonces intensidad, manejabilidad, movilidad, y puede producir efectos dispares hasta convertirse en un elemento artístico. Nombres propios europeos que estarán asociados a esta crucial renovación son de sobras conocidos: Richard Wagner, Adolphe Appia, André Antoine[4], Paul Fort, etc. En España, por contra, no se utilizará hasta 1881[5], sin embargo nuestra escena nacional, dominada por criterios mercantilistas, apenas incorporará innovaciones, y seguirá empleando una tramoya desfasada hasta bien entrado el siglo XX[6]. Paradigmáticos resultan los

[3] Como indica Serge Salaün, «Para el teatro, el hada electricidad es una auténtica revolución: el alumbrado escénico moderno, al abolir las candilejas de gas del proscenio, autoriza todos los juegos de luz y sombra, los focos y deflectores, matices cromáticos, etc. Los efectos y combinaciones de luz dan dinamismo y vida al escenario, modelan el espacio (...)» (*vid*. «Teatralidad utópica y necesaria», en Jean-Marie Lavaud (éd.), *Lire Valle-Inclán. Les «Comédies barbares»*, Actes, Dijon, Université de Bourgogne, *Hispanística XX*, 1996, p. 35). Así lo considera igualmente James B. Sanders: «Elle détruisait l'esthétique décorative traditionnelle, celle de la scène illusionniste, et participa aussitôt à la création d'une nouvelle conception de l'espace scénique. Elle devint une merveilleuse source d'effets visuels spectaculaires» (*vid. André Antoine, directeur à l'Odéon –dernière étape d'une odyssée,* Paris, Lettres Modernes, 1978, p. 118). También puede consultarse el interesante artículo de Juan Antonio Hormigón, «Inicios de la iluminación teatral», *ADE. Teatro*, n.º 80, abril-junio de 2000, pp. 32-39.

[4] James B. Sanders recuerda en su estudio que Antoine conocía las innovaciones en la escena de Bayreuth y los juegos de luz imaginados por Henry Irving en el Lyceum de Londres. Asimismo, igual que Valle-Inclán, sentía pasión por los efectos nocturnos, de claroscuro (*vid. André Antoine (...), op. cit*.). Resultan muy elocuentes las siguientes reflexiones del director francés: «la lumière (...) c'est la vie du théâtre, c'est la grande fée de la décoration, l'âme d'une mise en scène» (citadas por Serge Salaün, «Teatralidad utópica (...)», *op.cit.,* p. 35, n. 1).

[5] Coincidiendo con el estreno de *Lohengrin* en el Teatro Real (*vid*. Valentina García Plata, «Primeras teorías españolas de la puesta en escena: Adriá Gual», *Anales de la Literatura Española Contemporánea,* n.º 21, issue 3, 1996, p. 310, n. 26).

[6] César Oliva recuerda las limitaciones técnicas del teatro español durante el primer tercio del siglo XX: decorado plano, telones pintados, iluminación frontal (vid. «El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán», *Aula de Teatro*.

comentarios de Valle-Inclán en las décadas veinte y treinta, lamentándose por la pobreza técnica de escenarios madrileños recientemente remozados, el del Círculo de Bellas Artes o el del Teatro Español.

Sorprende, entonces, la proliferación de detalles lumínicos en las acotaciones valleinclanianas por la fecha temprana de composición de las obras, y cabe preguntarse a qué posibles influencias responde. La fina sensibilidad artística del dramaturgo, conocedor de los movimientos literarios más renovadores como el simbolismo, habría captado la riqueza sensorial de las referencias lumínicas para crear atmósferas e impactar al lector. Asimismo, otros campos artísticos, por ejemplo la pintura, mostraban al escritor el extraordinario valor de la luz y sus enormes posibilidades emotivas. Así parece recogerlo el autor en sus artículos sobre pintura, convencido del estrecho vínculo entre esta manifestación artística y el teatro, clave por otro lado en la renovación escénica europea. En 1908 comenta en su artículo sobre Julio Romero de Torres «Un pintor»:

> Solamente un perfecto y vergonzoso desconocimiento de la emoción y una absoluta ignorancia estética ha podido dar vida a esa pintura bárbara, donde la luz y la sombra se pelean con un desentono teatral y de mal gusto.[7]

En este sentido resultan muy elocuentes sus reflexiones estéticas sobre la luz y sobre uno de los conceptos centrales de su poética, el recuerdo, recogidas en el artículo «Del retrato» también en 1908:

> lo que jamás se define en el recuerdo es la luz y el claroscuro. El recuerdo es una suma de diferentes momentos, y el claroscuro y la luz la impresión de sólo un momento, tan efímera que cambia siempre que nosotros nos movemos o se mueve aquel a quien contemplamos[8].

Cabe preguntarse, por último, si en las primeras décadas del siglo XX Valle-Inclán tiene noticia de las revoluciones escenográficas europeas, bien a través de otros autores o publicaciones, bien a través de viajes e intercambios, o si de nuevo la coincidencia en el tiempo obedece al conocido «polen de ideas». Lo cierto es que desde finales del siglo XIX las representaciones de la tetralogía wagneriana *El anillo del nibelungo* en el Teatro Real contaron con un amplio despliegue de

———

Cuadernos de Estudios Teatrales, Universidad de Málaga, n.º 12, 1998, p. 9). En 1930 todavía se emplea la rampa, hecho criticado en la época por Felipe Sassone (*vid*. Begoña Riesgo-Demange, «La rénovation scénografique dans le Madrid des années vingt: autour de Burmann», en *Mélanges de la Casa de Velázquez,* t. XXVIII, 3, 1992). La única excepción será Adrià Gual, quien en sus propuestas escénicas hace un uso contrastado de la luz, huyendo de la iluminación frontal del escenario (*vid*. V. García Plata, «Primeras teorías (...)», *op. cit*., p. 299). Frente al atraso de la escena teatral, la ópera conoce, en cambio, un importante desarrollo, pues en las representaciones de los dramas líricos habrá buenos decorados, fusionados con la luz, gracias al buen hacer de pintores con calidad (*vid*. Riesgo-Demange, «La rénovation (...)», *op.cit.,* y César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990).

7 Recogido por Javier Serrano Alonso (ed.), *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Istmo, Bella Bellatrix, 1987, p. 232. De hecho, en *El Embrujado* puede leerse la siguiente acotación: «Se yergue explicadora Juana de Juno, llena de saber, el huso suspendido en el aire y la mano vuelta con los dedos algo entreabiertos, aprisionando la luz *como en un cuadro veneciano*» (primera edición, I, 41. La cursiva es nuestra).

8 En Javier Serrano Alonso (ed.), *Artículos* (...), *op. cit*., pp. 243-244.

medios[9] y no sería de extrañar que a partir de 1899 Valle-Inclán hubiese asistido a dichos espectáculos.

Paradojas del destino, porque en este mismo año estrenará su primera obra dramática, *Cenizas*, sin significativas pretensiones artísticas, ya que el canon literario aplicado será el benaventino y el del melodrama. Sólo en la última acotación de esta obra aparece de forma fugaz una alusión a la luz, precisamente en el instante climático de la pieza cuando fallece la protagonista, Octavia, y donde más se aproxima el texto de la didascalia a la novela corta de *Femeninas* (1895), que Valle-Inclán traslada al género del teatro:

> Octavia vuelve los ojos y los ve. Quiere incorporarse, y no puede. El Padre Rojas y Doña Soledad van quemando las cartas una á una, sin ver á Octavia, que, fijos los ojos en el fuego, agoniza lentamente. Oscila fúnebremente la luz de la bujía que alumbra la escena. Al espirar Octavia se apaga la luz (III, 9, 95-96)[10]

En el conjunto de esta creación valleinclaniana sobresale esta acotación por-



Valle-Inclán por Leal de Cámara.

que otorga un poder simbólico y evocador a la luz: representa la vida y, al disminuir su intensidad, marca la llegada de la muerte y el final de la existencia de Octavia, sugiriendo un ambiente próximo al de la novelita *Octavia Santino*. Esta referencia lumínica resulta insólita y llamativa en comparación con el formato de las restantes acotaciones, así como en el diseño escenográfico de la obra concebida según el esquema convencional del espacio único, carente de dinamismo y de plasticidad.

Bien distinto será el teatro que Valle-Inclán escribe con el nuevo siglo, pues en sus creaciones se va observando un incremento paulatino de anotaciones sobre la luz, que acaba por convertir estas alusiones visuales en eje de su renovadora concepción escénica.

En dos brevísimas piezas publicadas en 1901 y 1905 respectivamente, *Tragedia de*

[9] Vid. Jorge Urrutia, «Introducción» a su edición de *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, Madrid, Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos, 1995, p. 22, n. 30.

[10] Cito por la primera edición: *Cenizas: drama en tres actos*, Madrid, Administración de Bernardo Rodríguez, 1899. Nótese como en este ejemplo la acotación aclara que la fuente de luz es intraescénica, es decir, su origen se halla dentro del espacio escénico y la fuente lumínica forma parte de la escenografía (*vid*. la tipología establecida por Antonio López-Dávila, «Pequeño esbozo para un análisis de la iluminación teatral atendiendo a su tipología y a sus fuentes», *ADE. Teatro,* n.º 80, abril-junio de 2000, pp. 61-64). Es fácil imaginar que durante la puesta en escena de *Cenizas*, estos matices lumínicos resultaron inviables, dado que sala y escena disponen de idéntica iluminación, y la innovación wagneriana de apagar las luces de la sala tardará todavía un tiempo en consolidarse.

ensueño y *Comedia de ensueño*, adquieren ya sustancial relevancia las indicaciones lumínicas, y de manera especial en la segunda de estas creaciones cobrará decisiva importancia en el diseño escenográfico ideado por Valle-Inclán. Al igual que en los dramas wagnerianos[11] las indicaciones lumínicas en ambas piezas informan al lector sobre el transcurso del tiempo y precisan el instante del día en que tienen lugar las acciones: «en la paz de la tarde que agoniza», reza en una de las acotaciones de *Tragedia de ensueño*[12]. En una obra como esta, que muestra a una anciana mujer con su último descendiente, la asociación luz-tiempo resulta crucial porque la concentración temporal y el lento transcurso de las horas hace más angustiosa la espera de la muerte del nieto. De ahí que en el final de la obra se convierta en un código decisivo junto con el acústico:

> (La abuela, con los brazos extendidos, entra en la casa desierta, seguida de la oveja... Bajo el techado resuenan sus gritos... Y el viento anda á batir las puertas...

Por su parte, *Comedia de ensueño* supone un paso adelante definitivo en la concepción teatral valleinclaniana, pues el escritor puebla sus acotaciones de alusiones a múltiples juegos lumínicos: contrastes de luz y sombra, destellos, reflejos, resplandores en personajes y en objetos, muchas veces combinados con el color y el sonido para presentar a los personajes de forma impactante y para lograr la atmósfera adecuada en consonancia con cada situación mostrada:

> una vieja asoma en la boca de la cueva. Su figura se destaca por oscuro sobre el fondo rojizo donde llamea el fuego del hogar (p. 213) [13].
>
> Aún dura el silencio cuando en la boca de la cueva aparece una sombra con sayal penitente y luenga barba (p. 223).
>
> La luna ilumina el paraje rocoso, batido por todos los vientos. Se oye que pasa á lo lejos la caravana lenta y soñolienta (p. 227).

En el primer ejemplo, la presentación espectacular e inquietante de la madre Silvia, personaje femenino con poderes mágicos y adivinatorios, crea una atmós-

[11] En sus obras el compositor incluía precisiones minuciosas sobre la luz en correspondencia con las situaciones y con el desarrollo de la acción, convencido de que causaría distintas impresiones en el espectador y despertaría múltiples sensaciones, muy en la línea del movimiento simbolista (*vid*. el artículo del español Rogelio de Egusquiza, «De l'éclairage de la scène», que aparece recogido en Adolphe Appia, *Oeuvres complètes*, Lausanne, Éditions L'Age d'homme, vol. I, 1983, pp. 367-369). Planteamiento teórico similar lo formulará Valle-Inclán en 1922 por carta a Cipriano Rivas Cherif: «Todo esto acentuado por la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color -unidas a la prosodia- deben estar en la mente del buen autor de comedias» (recogida por Leda Schiavo, «Cartas inéditas de Valle-Inclán», *Ínsula*, n.º 398, enero de 1980, pp. 1 y 10). Edgar Samper ve también estas coincidencias con Wagner y su visión del «arte total»: «l'intensité de l'impression ressentie par le spectateur est fonction de la quantité de perceptions visuelles et auditives qu'il reçoit au même moment: décor, lumière, geste ou parole.» (vid. «Un théâtre du geste: du drame échégarien à la naissance de *l'Esperpento* valleinclanien», en Jacques Soubeyroux (éd.), *Le geste et sa représentation,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint Étienne, Cahiers du G.R.I.A.S., n.º 6, 1998, p. 32). Igualmente Juan Antonio Hormigón reconocía en su curso ya mencionado *supra*, n. 2, que Wagner constituye un referente para Valle-Inclán.

[12] Cito por la primera edición en la revista *Madrid*, 1901, s.p.

[13] Las citas corresponden a la primera edición: *Jardín Novelesco. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905.

fera tensa, fantasmagórica, que se acentúa en el texto por la adjetivación elegida y distribuida estratégicamente: «extraña ferocidad», «reflejo sangriento», «mirada terrible», «perro blanco y espectral», «embrujado», «hechizado».

Sin duda, la elección de un ambiente nocturno permite a Valle-Inclán multiplicar los efectos lumínicos, al tiempo que asocia valores simbólicos a la luz, el sonido y el color. A diferencia de obras posteriores, en que los comentarios sobre la luz serán ya explícitos para subrayar la presencia de determinadas figuras u objetos, en *Comedia de ensueño* el dramaturgo selecciona todavía el léxico para apuntar implícitamente el tipo de iluminación requerida en cada caso, si bien manifiesta con nitidez su manía sugeridora.

Al año siguiente, en 1906, Valle-Inclán conoce el segundo estreno de otra de sus creaciones, *El Marqués de Bradomín*, que apenas duró en cartel y además cosechó pésimas críticas. Una lectura atenta de la obra publicada en 1907, el examen de sus acotaciones y las circunstancias de su puesta en escena —tipo de compañía, formación de los actores, escenografía de telones pintados, en fin, atraso técnico generalizado de nuestra escena— pueden fácilmente explicar esos resultados.

No obstante, del análisis de sus acotaciones se desprende que la luz cobra valores funcionales decisivos en la creación de espacios complejos, participando activamente en su diseño amplificado para suscitar sensación de profundidad o para construir sombras gracias a su proyección perpendicular. A través de la luz y de sus cambios graduales también se aclara el tiempo de los hechos mostrados:

> El sol otoñal y matinal deja un reflejo dorado entre el verde sombrío, casi negro, de los árboles venerables (I, 13)[14]
>
> El sol poniente dora los cristales del mirador (...) Aquella tarde el sol de otoño penetra hasta el centro (II, 65).

En fin, el empeño de Valle-Inclán de potenciar los efectos visuales y acústicos refleja una coincidencia notoria con las teorías de Adolphe Appia, para quien espacio, actor y luz constituían los tres pilares del espectáculo teatral, siendo los dos primeros resaltados por el último[15] .

En las tres jornadas de estos «coloquios románticos» abundan los efectos lumínicos variados tales como contrastes entre luz y sombra para delimitar espacio exterior e interior, otros que subrayan las gradaciones cromáticas, señalan variaciones temporales, destacan la disposición de las figuras en el espacio, establecen en éste secciones y planos verticales u horizontales gracias a cambios de intensidad lumínica, etc. Adquiere tal relevancia en la obra que llega incluso a crear sentido, aclara estados anímicos de los personajes y atribuye a la obra una tonalidad acorde con su ambientación misteriosa y con su

14 Cito por la primera edición: *El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos*, Madrid, Pueyo, 1907.

15 En un texto anterior a 1920, de difícil datación, Appia exponía así el valor decisivo de la luz en la puesta en escena: «La lumière, aussi bien que l'acteur, doit devenir active; et pour lui donner le rang d'un moyen d'expression dramatique il faut la mettre au service de... l'acteur qui est son supérieur hiérarchique; au service de l'expression dramatique et plastique de l'acteur (...). Elle possède tous les degrés de clarté, toutes les possibilités de couleurs, telle une palette, toutes les mobilités; elle peut créer des ombres, répandre dans l'espace l'harmonie de ses vibrations exactement comme le ferait la musique» (*vid*. Adolphe Appia, «Acteur, espace, lumière, peinture», *Théâtre populaire*, n.º 5, 1954/1955, p. 39).

línea argumental. Sirvan como muestra los siguientes pasajes seleccionados de la jornada segunda:

> El jardín se esfuma en la vaga luz del crepúsculo (II, 72) [15].
>
> Hay un silencio. En la penumbra de la tarde las voces apagadas tienen un profundo encanto sentimental, y en la oscuridad crece el misterio de los rostros y de las sonrisas (II, 78).
>
> Por la vieja avenida de mirtos que parece flotar en el rosado vapor del ocaso se ve venir al señor Abad de Brandeso (II, 81).

Con las «comedias bárbaras», *Águila de Blasón* (1907) —estrenada también en este mismo año— y *Romance de Lobos* (1908), Valle-Inclán alcanza la plena madurez como dramaturgo en dos obras que otorgan a la luz un papel decisivo en la creación de espacios y atmósferas, al tiempo que se afianza como elemento clave de su visión escenográfica, de manera llamativa en *Romance de Lobos*.

Determinadas referencias lumínicas dan cuenta de la complejidad estructural y dramatúrgica de una obra como *Águila de Blasón*, concebida en cuadros que diversifican los espacios, introducen efectos simultaneísticos y duplican los ámbitos o áreas lúdicas dentro de una misma escena. La luz favorece entonces dicha duplicidad espacial y permite diferenciar o sugerir el juego dentro/fuera, espacio exterior e interior. En el siguiente ejemplo un foco de luz con origen en el interior se proyecta en dirección al exterior no iluminado:

> apresura el paso para cruzar ante las puertas, de donde surge una banda de luz que tiembla sobre la calle enlosada, hasta el borde de la otra acera (III, 5, 170)[16].

El tipo de iluminación, que van estableciendo las acotaciones, adquiere entonces funciones escenográficas: por ejemplo, ayuda a diferenciar áreas y personajes visibles de los aludidos; permite inferir el tipo de acción que realiza alguna figura (Sabelita apaga el velón en I, 4, 38: «sopla la luz y huye»), sugiere el paso del tiempo y la simultaneidad entre cuadros («Anochece», «Es ya de noche», III, 4 y 3, 157 y 156), configura zonas lúdicas o espacios, y clarifica la identidad de los personajes en la medida en que no son presentados con la misma luz Sabelita que don Juan Manuel, este que Fuso Negro...

Pero, además de estas tareas, la luz connota significados simbólicos y determina la orientación temática de las secuencias. Pensemos en las escenas segunda y tercera de la jornada IV, cuando doña María sueña con el Niño Jesús, pues la luz favorece el cambio del plano cotidiano-real al onírico, subconsciente, alteración que a su vez vendrá indicada por el uso contrastado de los colores negro y blanco. Asimismo, Valle-Inclán aprovecha todas las posibilidades que le brindan las gradaciones lumínicas con el fin de intensificar el carácter turbador de cierta atmósfera, o bien por motivos estructurales, es decir, para materializar a través de luces matiza-

[16] Todos los ejemplos pertenecen a la primera edición: *Águila de Blasón: comedia bárbara dividida en cinco jornadas,* Barcelona, F. Granada y Cª. Editores, 1907.

das la simultaneidad de escenas en espacios diferentes (escenas 3 y 4, III).

Entre esta obra y la segunda «comedia bárbara», *Romance de Lobos,* apenas existen diferencias en lo que al tema tratado en este artículo se refiere, salvo que en esta obra es mayor, si cabe, la relevancia de la luz. En el conjunto de elementos que conforman la poética teatral valleinclaniana —espacio, figura dramática, sonidos y luz—, este último componente genera en *Romance de Lobos* ambientes premonitorios e inquietantes, atmósferas de misterio, que trastornan a los destinatarios:

> Entre los maizales brillan las luces de la Santa Compaña (...) Se oyen gemidos de agonía y herrumbroso son de cadenas que arrastran en la noche oscura, las ánimas en pena que vienen al mundo para cumplir penitencia (I, 1, 13)[17] .
>
> la estancia oscura se llena de misterio con aquel vago murmullo de rezo que se junta al chisporroteo con que los cirios se derraman sobre los candeleros de bronce (I, 5, 56).

Sin duda, uno de los principales objetivos de Valle-Inclán consiste en sugerir una multiplicidad de sensaciones visuales y acústicas, por lo que en la creación de ambiente participan de forma activa sonidos, luces, colores y sus respectivas combinaciones, muchas veces en contraste. Nuevamente la luz desempeña funciones escenográficas de considerable importancia, sobre todo en la configuración de espacios. Puede participar en la presentación inicial del lugar, destacando sus notables dimensiones para ir concentrando después la focalización en puntos concretos con el fin de crear progresión. Y, además, ayuda a realzar la figura dramática, que aparece iluminada por contraste sobre un fondo oscuro, o bien es presentada gracias a un foco de luz proyectada gradualmente:

> De pronto, ve surgir unas canteras que semejan las ruinas de un castillo: El eco de los truenos rueda encantado entre ellas. Al acercarse, oye ladrar un perro, y otro relámpago le descubre una hueste de mendigos que han buscado cobija en tal paraje. Tienen la vaguedad de un sueño (I, 6, 69).

Asimismo, estos contrastes luz/oscuridad en un contexto invariablemente nocturno asumen un papel preponderante en la creación de atmósferas lúgubres e inciertas, permitiendo delimitar espacios o visualizarlos; y, a su vez, las combinaciones lumínico-cromáticas acrecientan tales contraposiciones, sobre todo porque en esta pieza dramática prevalece la uniformidad tonal del negro y cualquier modificación en la gama de colores actúa como nota discordante, que atrae la atención focalizadora (vgr. el tirante amarillo del calzón que viste el niño de Artemisa en III, 2, 204: «Un tirante amarillo cruza el pecho del rapaz con la prosapia de una banda, y sujeta el calzón de pana, que no llega á los zuecos»)[18]. La abrumadora presencia de mo-

[17] En su estudio sobre gestualidad en el teatro de Valle-Inclán, Edgar Samper insiste precisamente en esta combinación de gestos, ruidos y efectos tenebristas de la luz para lograr la visualización plástica de lo fantástico (*vid*. «Un théâtre du geste (...)», *op.cit*., pp. 35-36). Cito por la *editio princeps: Romance de Lobos: comedia bárbara dividida en cinco jornadas,* Madrid, Pueyo, 1908.

[18] Serge Salaün examina los múltiples «motivos pictóricos» que surgen en las Comedias Bárbaras: la combinación de trazados verticales y horizontales, las sombras y los

mentos en que predomina la oscuridad convierte a los personajes y los objetos en sombras, bultos, fantasmas, manchas, negras figuras, y para insistir en dichos efectos el acotador tiende al empleo de verbos como «se adivina» (I, 3, 37), «se distingue» (I, 3, 39)... Cualquier punto de luz, sea natural o artificial, irrumpe de modo contrastivo en un ambiente exterior nocturno o en una estancia interior oscura[19].

En fin, en *Romance de Lobos* Valle-Inclán concede de nuevo una función destacada a la tríada de elementos escénicos luz-espacio-sonidos y delata su predilección por subrayar una figura, que se halla en un ámbito oscuro interior, sobre fondo exterior iluminado. Basten como ejemplo las siguientes acotaciones:

> A la lívida claridad del amanecer, la figura gigantesca del mendigo leproso se destaca en la oquedad de las canteras (I, 6, 79).
>
> Doña Moncha entra en la antesala, y los criados al verla, callan, aparecen graves, con algo de sombras en la vastedad de aquella antesala oscura. No se distinguen los rostros, son los ademanes de una rara lentitud y las figuras parecen vestir túnicas de niebla (III, 2, 197).
>
> Aquellas figuras que huyen del nublado, se destacan por oscuro (...) (III, 4, 240).
>
> Los cuatro segundones aparecen sobre el fondo oscuro de una puerta (III, 6, 261).

———

reflejos creadores de efectos perturbadores, las oposiciones cromáticas... (*vid*. «Teatralidad utópica (...)», *op. cit*., p. 32).

[19] *Vid*. Serge Salaün, «Teatralidad utópica (...)», *op. cit*., p. 33.

Sin embargo, esta trayectoria renovadora que alcanza en las «comedias bárbaras» su máxima expresión no tendrá el reflejo esperado en una obra como *El Yermo de las Almas* (1908), en que Valle-Inclán recrea su drama de 1899, *Cenizas*. La causa de esta relativa involución puede residir en el tipo de apuesta dramática y escenográfica que realiza el escritor, puesto que no altera el diseño del espacio ya vislumbrado en el texto de 1899 y los únicos cambios significativos vienen dados por la introducción de ciertos matices sugeridores en los fragmentos didascálicos.

En consecuencia, los apuntes referidos a la luz, dada su escasez, apenas parecen interesar al autor, salvo esporádicas menciones a gradaciones lumínicas. Suelen aclarar instantes cronológicos, pero también apuntan ambientaciones en sintonía con el desarrollo de la acción. En el prólogo la intensidad lumínico-cromática del exterior, reflejada también en el espacio cerrado, crea una atmósfera violenta y agresiva de la que intenta huir la protagonista, quien presiente una amenaza en este ambiente inadecuado para su tristeza e incómodo físicamente:

«Una casa nueva, con persianas verdes que cuelgan por encima del balconaje de hierro florido, pintado de oro y negro con un lujo funerario, bárbaro y catalán. La fachada blanca de cal, brilla bajo el sol, hasta cegar (...) la música es chillona é irritante como la luz del sol en la fachada blanca de la casa y en la tapia azul del solar» (prólogo, 9)[20].

[20] Cito por la primera edición: *El Yermo de las Almas: episodios de la vida íntima*, Madrid, Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908.



El Embrujado (1931). Compañía de Irene López de Heredia. Director: Valle-Inclán.

> Una estancia tibia y llena de silencio con un vasto aroma de alcanfor. Los cortinajes blancos de la alcoba cierran todo el fondo, y en los cristales de la ventana ríe el sol, un hermoso sol matinal y otoñal (I, 41).
>
> Un profundo silencio llena la estancia, que comienza á quedar sumida en el misterio del crepúsculo (II, 111).

Tampoco *El Embrujado* recoge el legado de las «comedias bárbaras», si bien la «tragedia de Salnés» mantiene un estrecho parentesco con las mismas por el tipo de ambientes creados. En 1912, año de aparición de la obra en folletín publicado en *El Mundo*, la distancia la establece nuevamente la visión teatral aplicada por Valle-Inclán, ahora mucho menos compleja desde un punto de vista estructural y en el propio diseño del espacio. Por estos motivos, y como ya vimos que sucedía en anteriores creaciones, las anotaciones sobre el tipo de iluminación requerida en cada cuadro no acaparan demasiada atención por parte del escritor.

Valle-Inclán parece ahora más preocupado por la figura dramática, que pasa a ser un constituyente nuclear en su poética y a quien estarán supeditados los restantes componentes del espectáculo. No podía ser de otro modo si tenemos en cuenta que desde 1910 el autor ha frecuentado un género como la farsa en *La Cabeza del Dragón*, entre cuyos rasgos se encuentra precisamente el empeño de potenciar el cuerpo del actor. Consecuentemente en *El Embrujado* la luz o el sonido cumplen la función de ambientar o crear el contexto idóneo para las apariciones de cada figura, cuya entrada en escena es así puesta de relieve.

De hecho, a las múltiples connotaciones que expresan sintagmas como «sombras», «larvas» o «negras figuras», Valle-Inclán añade en las acotaciones ciertas referencias que perfilan las circunstancias escenográficas en que se desarrolla la acción, un contexto con luz lunar, escasa o inexistente a causa de la oscuridad nocturna o del humo, que impiden la nítida visualización de los personajes:

> A su espalda, abierta y vacía, la casa alzada con pedruscos, cubierta con paja de maíz y envuelta en humo. Las figuras parecen muy lejanas en el cernir de la lluvia menuda. Dos larvas en la orilla del río (II, 68)[21] .

[21] Los ejemplos pertenecen a la primera edición: *El Embrujado: tragedia de tierra de Salnés*, Madrid, Perlado, Páez y Cía., Imp. de José Izquierdo, 1913, Opera Omnia, vol. IV.

> Rompiendo por entre los sauces viene la sombra oscura del Ciego de Flavia» (II, 104).
>
> Arde una lumbrada de tojos en la gran cocina, ahumada de cien años (...) Los otros criados (...) Tienen un aire de misterio. Las figuras, las sombras, las voces parecen próximas á desvanecerse, inconsistentes como el ondular de la llama bajo las negras piedras de la chimenea donde silba el viento (III, 113-114).
>
> En la puerta ahumada, abierta en el rincón del muro, aparecen dos sombras borrosas y silenciosas (III, 117).

En conclusión, los datos que ofrecen las acotaciones valleinclanianas sobre la luz clarifican el camino transitado por el escritor hasta situar a ese elemento en pilar central de su poética y en factor clave de su renovadora visión escénica. Entre 1899 y 1912 son, sin duda, las *Comedias Bárbaras* las que encierran una propuesta más innovadora en términos dramático-escenográficos, y representan un anuncio de su teatro futuro. Su modernidad reside, de hecho, en ese furor dinámico imparable, debido a múltiples causas: la concepción de los espacios, la importancia del movimiento en los personajes y, por supuesto, la inteligente síntesis de luz y sonido. Dicha combinación alcanzará la máxima rentabilidad escénica en *Luces de Bohemia*, pues ambos signos tienden a sustituir al actor para aludir a los hechos no representados ante el espectador, por ejemplo los disturbios callejeros.

El examen de sus acotaciones prueba, entonces, que sus obras son teatro escrito por un dramaturgo consciente, buen conocedor de las innovaciones técnicas de otros escenarios europeos, y que supo aprovechar la versatilidad de esos fragmentos textuales que acompañan al diálogo para dar cuenta de su visión del espectáculo teatral, así como para sugerir a lectores, directores, actores y escenógrafos, distintas pero posibles interpretaciones de las mismas. Sirvan, en fin, como cierre a este trabajo las reflexivas palabras de Valle-Inclán al dirigirse por carta a J. José Santa Cruz el 8 de enero de 1926:

> La plástica de los trajes, agrupaciones y colores, son en el teatro moderno milagros que hace la luz.[22]

[22] Apareció en *ABC* el 26 de febrero de 1988, p. 47.

BIBLIOGRAFÍA

APPIA, Adolphe, «Acteur, espace, lumière, peinture», *Théâtre populaire*, n.º 5, 1954/1955, pp. 37-42.

APPIA, Adolphe, *Oeuvres complètes*, Lausanne, Éditions L'ge d'homme, vol. I, 1983.

BOBES NAVES, Mª del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid/Madrid, Aceña Editorial/La Avispa, 1988.

CARTA DE VALLE-INCLÁN A J. JOSÉ SANTA CRUZ (8 de enero de 1926), *ABC*, 26 de febrero de 1988, p. 47.

FISCHER LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999.

GARCÍA PLATA, Valentina, «Primeras teorías españolas de la puesta en escena: Adriá Gual», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, n.º 21, issue 3, 1996, pp. 291-312.

HORMIGÓN, Juan Antonio, «Inicios de la iluminación teatral», *ADE.Teatro,* n.º 80, abril-junio de 2000, pp. 32-39.

KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo,* Madrid, Taurus, 1992.

LÓPEZ-DÁVILA, Antonio, «Pequeño esbozo para un análisis de la iluminación teatral atendiendo a su tipología y a sus fuentes», *ADE. Teatro*, n.º 80, abril-junio de 2000, pp. 61-64.

OLIVA, César y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico,* Madrid, Cátedra, 1990.

OLIVA, César, «El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán», *Aula de Teatro. Cuadernos de Estudios Teatrales,* Universidad de Málaga, n.º 12, 1998, pp. 7-20.

RIESGO-DEMANGE, Begoña, «La rénovation scénografique dans le Madrid des années vingt: autour de Burmann», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XXVIII, 3, 1992, pp. 37-56.

SALAÜN, Serge, «Teatralidad utópica y necesaria», en Jean-Marie Lavaud (éd.), *Lire Valle-Inclán. Les «Comédies barbares»*, *Actes*, Dijon, Université de Bourgogne, Hispanística XX, 1996, pp. 21-41.

SAMPER, Edgar, «Un théâtre du geste: du drame échégarien à la naissance de l'Esperpento valleinclanien», en Jacques Soubeyroux (éd.), *Le geste et sa représentation*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, *Cahiers du G.R.I.A.S.,* n.º 6, 1998, pp. 27-52.

SANDERS, James B., *André Antoine, directeur à l'Odéon - dernière étape d'une odyssée,* Paris, Lettres Modernes, 1978.

SCHIAVO, Leda, «Cartas inéditas de Valle-Inclán», *Ínsula*, n.º 398, enero de 1980, pp. 1 y 10.

SERRANO ALONSO, Javier (ed.), *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Istmo, Bella Bellatrix, 1987.

URRUTIA, Jorge, «Introducción», en *Ramón del Valle-Inclán, Tablado de marionetas para educación de príncipes,* Madrid, Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos, 1995.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Cenizas: drama en tres actos*, Madrid, Administración de Bernardo Rodríguez, 1899.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Tragedia de ensueño*, rev. Madrid, 1901, s.p.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Comedia de ensueño*, en *Jardín Novelesco. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones,* Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905.

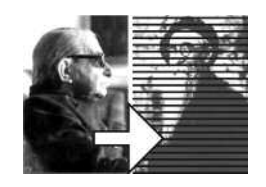
VALLE-INCLÁN, Ramón del, *El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos*, Madrid, Pueyo, 1907.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Águila de Blasón: comedia bárbara dividida en cinco jornadas,* Barcelona, F. Granada y Cª. Editores, 1907.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Romance de Lobos: comedia bárbara dividida en cinco jornadas*, Madrid, Pueyo, 1908.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, *El Yermo de las Almas: episodios de la vida íntima*, Madrid, Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908.

PÁXINAS RECUPERADAS



Viaje por lo que queda del mundo de Valle-Inclán*

por *Gonzalo Torrente Ballester*

I



Según los datos más fidedignos y las conjeturas más verosímiles, Valle-Inclán nació en el Pazo del Cuadrante, Villagarcía de Arosa[1], aunque no falte quien asegure que vino al mundo en una casa vulgar de una calle cualquiera, casa modesta y sin prosapia.[2] El padre de don Ramón había nacido en el pazo de Rúa Nova, parroquia de San Lorenzo de András, cerca de Villanueva. La partida de bautismo de don Ramón atribuye a algunos de sus antepasados inmediatos la Puebla del Deán (hoy del Caramiñal) como patria chica. Los Peña, según es sabido, venían de Asturias, y un abuelo de Valle habitó, desterrado, la isla de Arosa, y allí quedó su familia para siempre. Don Ramón, que se sepa, sólo fue a Asturias cuando era ya famoso: aquellas tierras, pues, quedan fuera de su mundo infantil y adolescente. Estudió bachillerato en Pontevedra, y en Santiago algo de

* Este artigo foi publicado na revista *Ínsula*, nos 236-237, páxs. 7 e 31 no ano 1966, contenario do nacemento de Valle-Inclán, despois dunha viaxe do autor a Vilanova de Arousa e lugares limítrofes, a unha e á outra banda da ría de Arousa. Moitos aspectos teñen cambiado desde 1966 nas investigacións valleinclanianas; aínda así, o artigo merecía ser recuperado polo seu valor de testimuña humana.

1 O autor localiza o Pazo do Cuadrante en Vilagarcía de Arosa, obviamente un erro tipográfico segundo se deduce do que segue a continuación.

2 Gonzalo Torrente estase a referir, sen nomeala, a casa coñecida como Casa de Cantillo, na rúa San Mauro, onde viviu o matrimonio Valle-Peña de 1865 a 1890.

Leyes. De la Pontevedra física no quedan muchos rastros en su obra (aunque sí, creo yo, de la Pontevedra social y moral de entonces; volveré a hablar de ello); las piedras de Santiago las vemos como escenario de los amores de la condesa de Cela y de Máximo Bretal. El mapa de la Galicia en que Valle- Inclán vivió durante esos años en que se acumulan impresiones indelebles, está comprendido dentro de un ángulo que, partiendo de Santiago, llegase, por arriba, a la Puebla, y, por abajo, a la capital de la provincia donde nació. Figuran, es cierto, en sus topónimos, nombres como Brandeso y Céltigos que caen fuera de esos límites; pero no se sabe que Valle los haya conocido personalmente. Le gustaba el nombre de Céltigos, que queda lejos, pero que cumplía las condiciones exigidas para ingresar en una geografía más o menos mística. En cuanto a Brandeso y su pazo, supo del nombre y del palacio por la familia Neyra, que lo poseía, más no parece que lo haya visto.

El itinerario axial de todo este mundo va de La Puebla del Deán a San Lorenzo de András, pasando por Villanueva.Tierra de la madre, tierra del padre, tierra natal. Verosímilmente se sitúa *Sonata de Otoño* en el valle de Salnés, con la historia de «Adega» y la totalidad de las *Comedias Bárbaras*. No tengo ahora a mano el estudio hecho por Filgueira Valverde sobre esta toponimia, y no sé si es lícito identificar con Padrón la Viana del Prior por donde transitan Bradomín y Cara de Plata. En cualquier caso, Padrón no queda lejos de Villanueva y del Salnés. Del Salnés se sale a Lantañón y a Lantaño, muy mencionados. De la geografía menor, responden a una realidad administrativa y geográfica nombres como Godos; otros, como Santa Baya de Cristamilde, son de invención particular, sin elementos suficientes para una identificación indudable.

Mis correrías se han limitado a lo que acabo de llamar itinerario axial y a sus aledaños. Me he detenido especialmente en Villanueva de Arosa, en San Lorenzo de András y en La Puebla, sus hitos principales. He tomado fotografías y he interrogado a la gente. Ni siquiera en sus caracteres físicos es ese mundo el que Valle contempló, al menos en la medida en que los hombres pueden transformar la naturaleza y sus propios habitáculos. Algo se ha movido, pero también algo sobrevive y, sobre todo, algo permanece: el color, la lluvia, el viento, la mar. Yo he perseguido las supervivencias, que me han permitido percibir, con más viveza, los cambios.

II



Casa do Cuadrante.

He aquí una casa modesta, alargada, de piedras oscuras, con una solana de piedra, armas en la pared, un gran camelio en el jardín. Se llama todavía el pazo del Cuadrante y es propiedad de la señorita de Peña Artime, prima de Valle-Inclán y cuñada de su hermano don Carlos Valle Peña, que fue notario en Cangas de Morrazo y cuya viuda —prima y cuñada de don Ramón—, vive también. La señorita de Peña Artime y la viuda de Valle Peña no habitan El Cuadrante, sino otra casa más moderna, enfrente mismo situada. La señorita de Peña Artime cuida El Cuadrante y me lo enseña. «Aquí nació Ramón» —por ejemplo: una habitación no muy grande, desolada, fría y húmeda. «Aquí se dice que escribió *Femeninas*—. Una habitación más pequeña, con ventana a la fachada, techo de vigas oscuras, paredes encaladas; a un lado de la puerta, la cama, que va de pared a pared; al otro, un armario, un lavabo, una cómoda. La mesa de don Ramón estaría debajo de la ventana, quizá ladeada. Todo modesto, esencial. El salón conserva una sillería isabelina, de caoba. El largo pasillo me recuerda el de *Sonata de Otoño,* donde la mención de «destartalamiento» me asegura que, por los años de la segunda guerra carlista, los pazos estaban en decadencia.



Casa de Cantillo.

«Aquí nació Ramón». Bueno. Es lícito imaginar una cama de hierro, pintada de negro con florecitas, y perillas de cristal en las esquinas. Y una colcha, acaso portuguesa, o bien de bolillos, trabajo familiar. Ni los Valle ni los Peña eran ya, en 1866, lo que se dice ricos. Era aquél un momento de crisis para la clase media hidalga campesina. Rentas y foros no alcanzaban ya. Tenían que elegir entre las carreras liberales, con la inmediata incorporación

a la pequeña burguesía, o la permanencia en el pazo, es decir, en el agro. Los Peña Montenegro, hoy Peña Artime, eligieron la primera solución y, gracias a ello, subsisten. El hermano de don Ramón fue notario.

Hace una tarde de lluvia frenética. Las carreteras son malas y están encharcadas. El recorrido hasta San Lorenzo de András es peligroso para el coche que me lleva, aunque el amigo que lo conduce conozca todos los baches y sus profundidades. Llegamos, sin grandes quebrantos, al pazo Rúa Nueva. Su prestancia es mayor que la del Cuadrante. Tiene torre y capilla, situada en el medio de la edificación. En una de las plantas bajas, se han practicado dos huecos —puerta y ventana—, vilmente enmarcados en cemento: entrada y escaparate de una tienda de comestibles. La parte de la derecha la habita una Valle-Inclán casada con un aldeano; la de la izquierda (la torre), un Valle-Inclán. Nos recibe el «aldeano», de espabiladísima mirada. Voy ya informado de que ha estado cuatro o cinco veces en el Brasil, y de que lleva con inteligencia un negocio de gallinas. Está encargado de enseñarnos la capilla de San Miguel —cuya estatua, victoriosa del trasno, adorna la fachada—. No me cuesta trabajo identificar la capilla con aquella en que el protagonista de «Miedo» vela sus armas, aunque Valle le haya añadido, por necesidad argumental y quizá ornamental, un sarcófago que existía —me dicen— en la hoy secularizada y bárbaramente mutilada capilla de San Mauro, en Villanueva.

Si el exterior del pazo mantiene su empaque pétreo, el interior de San Miguel abruma y avergüenza. No es ruina, sino desidia. Me estremezco cuando el aldea-



Casa de Cantillo.

no listo me asegura que «sostendrá la tribuna carcomida con unas columnas de cemento». Mi acompañante me susurra que los santos de las hornacinas han pasado hace tiempo a las garras de los anticuarios, y yo pienso que, al fin y al cabo, es mejor que resignarse al repintado de que se cubre el San Miguel titular. El retablo fue dorado resplandeciente y dorado mate antes de ser sucio.

En esto se arma una trifulca. El vecino de la derecha, Valle-Inclán por línea directa, surge y se encara al aldeano de la izquierda, le increpa, le llama intruso y le dice que no es nadie para enseñarnos la capilla. Es un contraste curioso, una escena de sainete, y nunca lamentaré lo bastante mi olvido de un magnetófono. El aldeano habla en gallego, con calma y aplomo; el otro, intenta hablar en castellano, y lo hace con dificultad. Quiero ver en aquel incidente una manifestación inesperada de la rivalidad entre el aldeano pujante y el hidalgo caído, ruralizado en todo, hasta en su atuendo, y sin esperanzas de redención. Por otra parte, el tipo se da mucho en Galicia, y, salvo ciertas cualidades morales, a él pertenecía ya don Juan Manuel de Montenegro, en quien se iniciaba el proceso. Le pongo como ejemplo de la fortuna que persiguió a los que se quedaron en el pazo. Ya ni siquiera es suyo (el de Rúa Nova es de poseedor incierto): fue de unos Valle-Inclán que marcharon a la Argentina en busca de dinero contante que permitiera restaurar el patrimonio y el solar, y allí quedaron, emigrantes gallegos más o menos perdidos y sin suerte. Esto, al menos, me dicen.

Resuelto el alegato, me enseñan la torre y el jardín. «Aquí venía Ramón cuando quería, y pasaba temporadas». Quizás. Estatuas blancas, toscas, graciosas, de los fundadores; maraña de zarzas, una solana que se aguanta[3] de milagro. Otra que ha sido tapiada, cocina de olvidado llar, paredes desoladas. ¡Dios mío! ¡Quién te ha visto y quién te ve! Todos los barruntos me hacen creer que este pazo de San Lorenzo de András es el núcleo de cuántos Valle-Inclán sembró por la Galicia de sus obras, tanto el de la Pobre Concha —idealizado con préstamos de aquí y de allá, y, ante todo, de Brandeso—, como el de don Juan Manuel, mucho más próximo a éste en las descripciones de las *Comedias Bárbaras*. Hay, en el tejado de la torre, una ornada chimenea de piedra y unos pináculos en las esquinas. El estanque, desbordado, inunda el jardín y el laberinto de mirtos. El portal de la huerta tiene almenas. Un hombre, medio criado, medio hortelano y quizá pariente; una señora, un niño, refugian en este rincón sus vidas sin esperanza. La torre cobija una inmensa vulgaridad. Para vivir de esa huerta encerrada en tapias solemnes hay que entregarle todas las horas del día, y no es posible valerse de asalariados, porque no los hay o porque cobran muy caro. Por esta parte, el linaje Valle-Inclán vuelve a la tierra de la que salió; hacia ella se encorvan estos dos hombres y esta mujer. No creo que al niño espere mejor suerte.

[3] Erro ortográfico no texto orixinal : «agunta».



III



Pazo da Rúa Nova.

En la *Sonata de Otoño* abundan los materiales de clara procedencia literaria. Es curioso comprobar la debilidad de ciertas imágenes y los recursos de que se valía don Ramón, artista especialmente consciente, para reforzarlas. Pero existe una página resplandeciente, una página que transparenta una experiencia muy honda y antigua: aquella en que se describe la aparición de unos feriantes (si no recuerdo mal) en un rincón del valle del Salnés. La prefiero a aquella otra, sobre lo mismo, de *La lámpara maravillosa*. Muestra, entre otras cosas, la superioridad de lo que se inventa sobre datos empíricos cuando se compara con lo imaginado sobre datos literarios. El Salnés ha cambiado tan poco que es fácil reconocerlo.

Llego a él una tarde de sol, procedente de Armenteira. Armenteira es un antiguo cenobio cisterciense, con bellísima portada romántica, y un relieve de San Ero y su ruiseñor en la entrada barroca del recinto. El Salnés se descubre y contempla desde lo alto. Hacemos un viaje de ida y vuelta, porque nuestro objeto es el recorrido de Lantañón y Lantaño, en demanda de pazos. La carretera es asfaltada, y por ella circulan coches, camiones, bicicletas, pero no hay que dejarse engañar por los vehículos motorizados. Lo auténtico aquí es el agro, y en el agro sobreviven las carretas de ruedas macizas, los arados romanos y el trabajo —de sol a sol— de las mujeres. Mi amigo Laín Entralgo descubre, en las *Comedias Bárbaras*, el conflicto entre la Galicia de Gelmírez y la de Montero Ríos. Yo veo una tercera, circunscrita al borde de las carreteras: fuentes de gasolina y casas de corte germánico y pintura verde levantadas por los que regresan de la emigración en Alemania.

Los caminos laterales carecen de asfalto, pero, en cambio, conservan y perfeccionan cada día de lluvia las huellas de las carretas, hoy más hondas y difíciles que ayer. Por ellas va nuestro coche como puede.

Elegimos un pazo en Lantañón y otro en Lantaño. El primero queda cerca de la carretera. Para llegar al segundo, hay que meterse por un camino vecinal. El de Lantañón no es, por supuesto, el de don Juan Manuel, ni pudo serlo. Conserva

la torre y la capilla (exenta). En la fachada de la torre han incrustado, imagino, la antigua puerta de entrada; el cuerpo habitable, pese a la piedra de que está hecho, sabe a cosa reciente, por la disposición de las ventanas, por la anchura y desgarbo de las puertas, por el color del granito. Me gusta más un casal aldeano que queda a la izquierda. No hay resto de jardín, ni nada identificable como materia vista por Valle-Inclán. Nos vamos.

En Lantaño, de dos a la vista, elegimos el más próximo por el reclamo de un inmenso[4] árbol que, más de cerca, se declara como un soberbio magnolio. El edificio está tras una tapia antigua, y lo que se ve de la fachada parece intacto, incluso las maderas de las ventanas. La torre es hermosa; la piedra tiene pátina verdadera, y, el conjunto, un no sé qué de intimidad atractiva. No podemos traspasar la puerta del jardín, y hemos de contentarnos con lo que de la tapia sobresale. Me informo. El propietario vive en Madrid, profesional de algo, y gracias a eso puede sostener el pazo, que ya no tiene tierras ni foros, sino sólo el jardín, y que cuesta dinero. Es, propiamente hablando, una finca de recreo para el verano. Esto, la ruina, o la adquisición por el Estado, la Provincia o el Municipio, es el destino actual de los pazos. Testimonian un modo de vivir destruido por el siglo XIX. El nuestro no creó grandes estructuras, pero destruyó aquéllas que, para sobrevivir, hubieran exigido una adaptación a la nueva economía. Valle-Inclán, nacido y criado en él, amó ciertos valores nobles, difícilmente sostenibles, y puso su corazón en el carlismo, que los defendía. Todos los personajes de este mundo son carlistas, pero ya sin esperanzas. No creo que, de haber triunfado, hubieran podido sostener una sociedad arcaica que se caía por sí sola. En lo que no estoy de acuerdo con los autores es en que don Ramón lo haya amado «por estética», como Bradomín. Lo amó por inclinación natural a lo noble —en su sentido más alto, entiéndaseme bien— que él creía incorporado a lo que la palabra «pazo» encierra y significa. La decepción posterior, la que le llevó al esperpento, no quebró su sistema de valores, sino que se limitó a alterar su actitud ante la realidad. Si pudiésemos mezclar en una misma persona imaginaria a Bradomín y a Montenegro, y si esta persona hubiera sido escritor, como el Valle-Inclán condicionado por su tiempo, el resultado sería también el esperpento. Y aprovecho esta ocasión para insinuar una idea que se me ha ocurrido recientemente: todos estamos de acuerdo en que Bradomín es un trasunto de don Ramón (lo que él hubiera querido ser). Pero, ¿no lo es también Montenegro? La personalidad de Valle-Inclán se polarizó en Bradomín (estética) y en Montenegro (vitalidad). No es imposible que esto se haya dicho ya; pero, como no recuerdo haberlo leído, lo pongo aquí como ocurrencia mía, sobre la que acaso otro día vuelva. (Y si no vuelvo, da lo mismo).

[4] Erro no texto orixinal : «inemnso».

IV



Torre de Bermúdez. A Pobra do Caramiñal

Valle-Inclán veraneó con frecuencia en la Puebla del Deán. Es una villa alargada, acostada a la orilla de la mar. Me señalan dos casas en las que don Ramón vivió y escribió. Una, el pazo del Carmen, que no es tal pazo, sino un edificio del siglo XIX con una capilla algo más antigua. La otra, una casa de tres plantas, la última abohardillada. En este bohardillón se encerraba Valle los tres o cuatro meses de verano y escribía incansable. Querido Guillermo de Torre, ¿cómo es posible pensar que don Ramón no escribiese porque se pasaba el tiempo hablando? Su estilo castigado, el montaje escrupuloso de sus piezas, el traslado de muchas de ellas, así figuras como frases, de una obra a otra, revelan unos métodos concienzudos, conscientes y muy poco mollares. Que don Ramón hablase mucho en Madrid no supone que perdiera el tiempo en la Puebla del Deán. Me aseguran que veranos hubo en que no descendió del bohardillón: tomemos el informe con precauciones. Pero que trabajó de lo lindo, que bregó con palabras y figuras, con invenciones y recuerdos, está fuera de dudas. Escribía, arrojaba al suelo las cuartillas (numeradas), y, después, doña Josefina las recogía y ordenaba. De aquí salieron muchos títulos de la que llaman segunda época.

En La Puebla hay gente que cree todavía que Valle-Inclán nació allí, pero no falta quien esté en el secreto. No lo está el pueblo, que llama ya «de Valle-Inclán» a la Torre de Bermúdez. La buscamos, próxima a la mar, frente al viento, y me da pena verla. La Torre de Bermúdez es, quizá el único edifico privado de estilo plateresco de toda Galicia. Al menos, de toda la Beiramar, alta y baja. Tiene unas ventanas bellísimas, y un adorable color dorado en las piedras; pero las techumbres se han venido abajo, las ventanas (algunas) están tapadas con tablas claveteadas, y el salitre se come las piedras inferiores. Es propiedad de un rico que no la vende ni la arregla. ¿Por qué se permite? En la Torre de Bermúdez, hoy «de Valle-Inclán», coinciden el valor estético, el histórico y qué sé yo cuántas cosas más, y todo eso va a cargárselo la desidia. Cuando se trata de construir bloques de pisos caros para burgueses, funciona implacable la expropiación. ¿No hay ra-

zones de sobra para que salvemos una construcción vinculada al nombre de Valle-Inclán? Que fue uno de sus propietarios cuando estaba pro indiviso (creo que se dice así). Carlos Valle-Inclán me ha segurado que el nombre de su padre figura en la escritura de venta.

No encuentro a nadie que me dé pormenores, fuera de los ya dichos. Un largo periplo me lleva a Cambados, en la otra banda de la ría. En Cambados, después de Villagarcía y de Villanueva, llego a tiempo para comprobar que el sol, allí, se pone con rayos verdes. Valle-Inclán vivió una temporada corta en un pazo urbano que hoy ocupa una institución benéfica. El de Fefiñanes, acreditado por albariños exquisitos, muy caros y escasos, pudo haberle sugerido imágenes de vastedad y de capricho arquitectónico y, Cambados, breves visiones urbanas, de *Los Cruzados de la Causa*, quizá.

Cambados es villa marinera, como Villanueva, como Villagarcía, como La Puebla. ¿Se ha pensado en el escaso papel de la mar y de la vida marinera en la obra valleinclanesca, pese a haber nacido y vivido tan cerca, e incluso a haber mitificado su nacimiento y asegurar que había venido al mundo en una barca? Valle-Inclán tiene de la mar y de sus gentes una idea rural, la del que vive de las rentas de la tierra, no de la pesca ni de la navegación y del comercio marítimo. Sería oportuno comparar a Valle con Baroja y con Pereda. Su mundo guarda afinidades últimas con el de *Peñas arriba* (*mutatis mutandis*), y, como en éste, la virtud está de parte de los señores campesinos, tradicionalistas, y el liberalismo, caricaturizado, de parte de los leguleyos, de los comerciantes, de los abogados. La economía ideal, es la venta de ganado en las ferias rurales, las ferias acogidas a la protección de un santo primitivo, pero nada de tiendas, de lonjas ni de aduanas. Ni siquiera la Marina de Guerra figura en el mundo valleinclanesco, porque los marinos en el siglo XIX eran liberales, pese a la información de la nobleza requerida para ingresar en la Real Compañía de Guardias Marinas. En cambio, el mundo liberal de Baroja, lo es porque vive de la pesca y de la navegación; el bien está de esta parte; el mal de la otra, del mundo feudal agrario, de la tradición.





Pontevedra.

Valle vivió unos años en Pontevedra, donde su padre trabajaba como funcionario de la Diputación (o quizá del Gobierno Civil, no lo recuerdo bien). Ni campesina ni marinera ya, Pontevedra es, alrededor de 1876, una ciudad burocrática. Su vida pública se parece mucho a un esperpento: cencerradas a la viuda doña Hermenegilda con charanga patente y autoridades presentes, aunque de tapadillo; «Carnaval del Urco» con la llegada triunfal del catedrático Muruais, río Lérez arriba, en barca de vikingos, con todo el pueblo disfrazado a ambas orillas del río, el crimen pasional que despacha de este mundo al filósofo don Indalecio Armesto, y tantas, tantas historias más acontecidas por los años en que Valle estudiaba el bachillerato. Cuando, a los catorce, Valle mira a su alrededor, lo que ve es una gran farsa cómico-trágica. Probablemente no le gustaba; pero ¿hubiera podido borrar su recuerdo? Recuérdese que lo que Valle esperpentiza más adelante no es nunca la vida rural, sino la ciudadana, en pequeño o en grande. Estoy convencido de que, cuando la crisis de su sistema de valores le lleva de la apología a la sátira, el recuerdo de su primera experiencia ciudadana constituye la base empírica indispensable para que el esperpento sea algo más que una actitud gratuita y meramente intelectual.

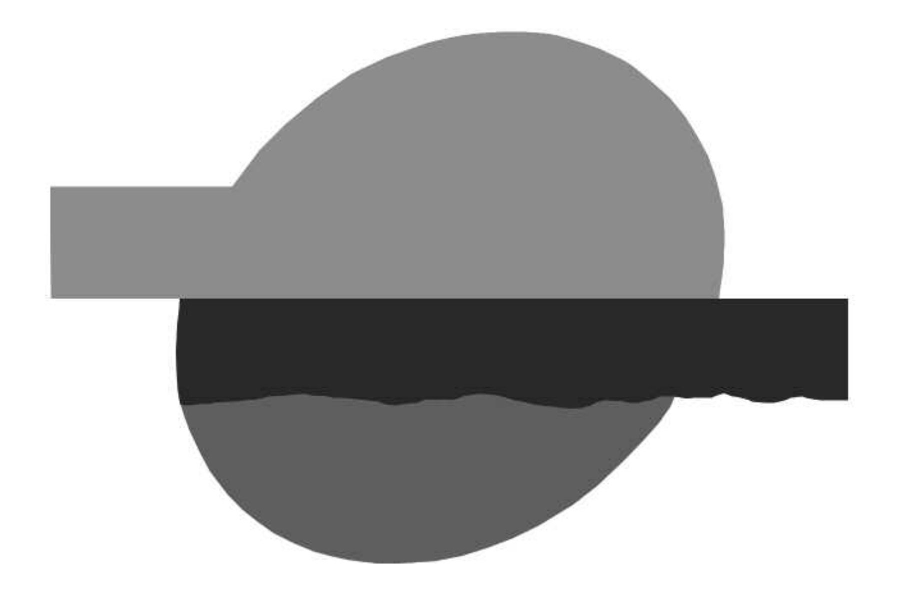
Será difícil, sin embargo, acopiar los datos necesarios para que se pueda demostrar que el esperpento tienen sus raíces en Pontevedra: quedan ya pocas personas que puedan referir con garantía hechos públicos acontecidos entre 1876 y 1886. Por otra parte, el estudio de la génesis de las obras literarias está muy desacreditado: suele llamársele «fallacy genetic». Sin embargo, entre sus diez y sus dieciséis años, Valle-Inclán vivió en pleno esperpento.



CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA

REPSOL

YPF





Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos



P.V.P.
5 €